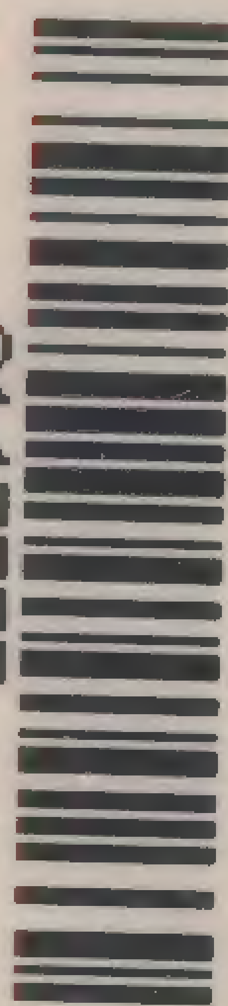
نورثروب فراي

نظرية الأساطير في النقد الأدبي

ترجمة حنّا عبّود





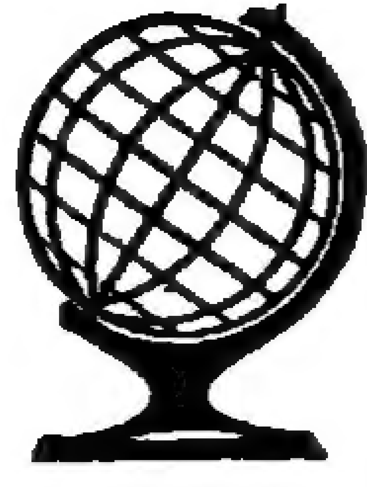


دار المعارف

تصميم الغلاف

بسام جبيلي

نظرية الأساطير في النقد الأدبي



دار المعارف

الطبعة الأولى
٣٠٠٠ / ١٩٨٧

دار المعارف بحمص . شارع الجمالي . هاتف ٢٣١٨٤ . ص.ب ١٤٩

نورثروب فراي

نظرية الأساطير في النقد الأدبي

ترجمة

حنّا عبّود

هذا الكتاب ترجمة للبحث الثالث :

Archetybal Criticism: Theory of Myths

من كتاب :

Anatomy of Criticism

لنورثروب فراي

Prinston, New jersey

1973

الخطوط بقلم

عدنان شيخ عثمان

المحتويات

فراي والنقد الأسطوري

«نظرية الأنماط الأولى»

نورثروب فراي من النقاد المحدثين المعاصرين، الذين أثارت نظريتهم النقدية والأدبية، مناقشات ومناظرات كثيرة. ونظريته في الأنماط الأولى ــ أو الأوليات، إذا استخدمنا المصطلحات البنيوية ــ بثّت حركة في الأوساط النقدية والأدبية، فبقدر ما جوبهت هذه النظرية وظهرت محاولات لتهميشها، وجعلها عالة على «يونغ»، نجد في الطرف المقابل، من تدفعه الحماسة إلى جعلها «مفتاح» الدراسات الحديثة في الأدب والنقد. وبين هذين الطرفين المتطرفين، تتدرج الآراء والتثمينات، وهي كثيرة جداً، فلا تكاد دراسة من الدراسات الحديثة تخلو من تعريج على نظريته، حتى بلغت أحياناً حد التضارب.

لعل أبرز ميزة لفراي أنه ثابت على رأيه، متمسك بنظريته، مؤمن برؤياه، شأن أصحاب النظريات المتكاملة، كفرويد وأدلر ويونغ... وغيرهم. فقد أصدر الرجل، على ما نعلم، ما يقارب عشرين كتاباً، كلها تصب في نظريته عن الأواليات النمطية. ونجد ملامح هذه النظرية في أول كتاب أصدره

قبيل الخمسينات بقليل، وهو دراسة عن بليك بعنوان «التناسق المخيف». لكن هذه النظرية لم تتخذ كامل أبعادها إلا في «تشريح النقد»، الكتاب الذي يعتبر أكمل كتبه في عرض نظرية الأواليات (الأنماط الأولى أو الأولية). والطبعة الأولى من «التشريح» ظهرت عام ١٩٥٧. وبعد هذا العام توالت كتب فراي الأخرى، توسيعاً لنقطة في «التشريح» أو تعديلاً لأخرى، أو تعزيزاً لثالثة... الخ. فكتابه مثلاً «نظام الرموز الكبير: التوراة والأدب» من أواخر الكتب التي ألفها، ولا نستطيع التأكيد أنه آخرها. إنه توسيع لكتاب «التشريح»، ودفاع عن النظرية التي تعرضت من عام ١٩٥٧، عام صدور «التشريح» إلى عام ١٩٨٢، عام صدور «النظام» لنقد، بعضه لا يخلو من التشويش المتعمد لأركان نظريته.

كتبه الأخرى ليست لدينا، ولكن مما كتب عنها، بما يشبه الاجماع، نستنتج أن الرجل أراد بها تعزيز نظرته في نظريته، وثباته على مبدأ واحد، مبدأ يقوم بالأصل على الثبات المطلق أو شبه المطلق، حتى أن بعضهم سمى هذا المبدأ «النظام المخيف» الذي لا يترك للتطورات العميقة رصيفاً كبيراً، بل نكاد نقول إنه نظام مطبق لا يؤمن بالتطورات والتغيرات. وفي كتابنا الذي ترجمناه عن روبرت شولز «البنيوية في الأدب» شيء من التفصيل، مع شيء من الانتقاد، لهذا النظام الآسر، أو قل الاستبدادي، فليرجع إلى الفقرة (د) صفحة ١٣٥، من يرغب في التوسع، لأننا هنا سوف نقتصر على عرض الخطوط العامة لنظريته، من غير أن نمعن في تفصيلات مذهبه النقدي ـ الأدبي. وهذا ما يجعلنا نقف وقفات قصيرة عند أهم النقاط التي نراها أساسية في فهم نظريته، مع العلم أن كل تقسيم يضيّع من هيكلية النظرية أكثر مما يعوضه في التوضيح.

١ ــ البُنية الأساسية في الأدب

المرجعية، ليس في الأدب فقط، بل في كل منتوج الذهن البشري، مسألة خلافية، بوليميكية، إلى درجة بعيدة. وتكاد كل نظرية، في الأدب أو النقد أو المجتمع أو الفلسفة... تبدأ بطرح السؤال الكبير عن مرجعية الظاهرة، أو الظواهر المتبدية. فما مرجعية كل هذه الفنون الأدبية: من شعر وقصة ومسرحية ورواية وملحمة؟

وحتى لا نكون أمام إجابات جاهزة تعليمية، (Catechism) سنطوف قليلاً مع نورثروب فراي، في رحاب الفنون القريبة من الأدب، أو المشتركة مع الأدب. فالرسم مثلاً، انتج مالا يعد ولا يحصى من الآثار، المعروفة وغير المعروفة. ولو حاولنا أن نقف على مرجعية هذا الفن لانتهينا، من حيث التكنيك، إلى بعض الأدوات، من لوحة وفرشاة وثلاثة ألوان أساسية. ولا يمكن لأي رسام، في أي عصر، أن يتخطى، في ممارسته، هذه الأوليات. واللغة ترجع إلى مجموعة من الأصوات، تجلت في رموز، أحرف، تحمل دلالاتها. ومهما قيل بأن الرمز أو الحرف لا يمكن أن ينقل الصوت كاملاً فإن هذه الرمزية تبقى الأساس الكتابي، بعد أن انتهى الأدب الشفهي، أو بتعبير أصح، بعد أن ابتدأ الأدب الكتابي، وشارف الأدب الشفهي على التلاشي الأخير، إذ ذبل القسم الأعظم من فروعه. وكما صور النطق بالكتابة[1]، صور الصوت بالسلم الموسيقي، سعة وشدة. إن المقامين الكبيرين: المينور والماجور يقعان ضمن أربع عشرة وحدة صوتية، من (دو) القرار إلى (دو) الجواب. (بالطبع نتكلم عن الموسيقى الغربية بحسب مصطلحاتها) ومن هذا الأساس الصوتي، أو المقامي، أو ما شئت سمه، تنبع جميع الابداعات

الموسيقية من الموسيقى البدائية، إلى موسيقى بتهوفن، إلى موسيقى الجاز. وليس هذا فحسب، بل لو تحرينا الأمر بدقة أكثر، لتبين لنا أن في الموسيقى كليشيهات خلفية متوارثة، وجملاً موسيقية تكاد تتردد في كل موسيقى. وقد جعل العرب لكل تغيير طفيف في الصوت الموسيقي اسماً، حتى بلغت المقامات الموسيقية لديهم ما يزيد على المئة بقليل. ولكن كل هذا التعدد يرجع، في نهاية التحليل، إلى مقابس نمطية، يتغير ترتيبها فيتغير المنتوج الموسيقي.

ولكن لنأخذ من تراثنا العربي مثالاً آخر غير الموسيقى التي لم تسجل أيام ازدهارها. لنأخذ القافية في القصيدة. ولنختر قافية مؤسسة (فيها ألف تأسيس) ولنضع كل احتمالات المفردات التي تستخدم في هذه القافية التي رويها، على سبيل المثال، لام.

أنت الآن مقيد بالروي (اللام) ومقيد أيضاً بالتأسيس (الألف) ومقيد أيضاً بالدخيل (الحرف الذي بين الألف واللام) لأن هذا الدخيل لن يخرج قطعاً عن ثمانية وعشرين احتمالاً، هي الأحرف الهجائية: اثل ــ ابل ــ اتل ــ اثل ــ اجل ــ احل ... الخ. وكذلك الحرف الذي يسبق الألف، فإنه هو الآخر مقيد وليس مطلقاً: وائل يائل هائل نائل ... الخ، ولا يبقى امامنا إلا احتمالات الحرف الذي يسبق هذا الحرف، فيكون تركيب الحرفين قبل ألف التأسيس، قد وسّعا من باب الاحتمالات: مقاتل ــ مخاتل ــ مجاهل ــ يناهل ــ يقابل ... الخ.

في نهاية الأمر، لن تكون مثل هذه القافية إلا قافية محدودة، مهما كانت سعة المجال قائمة. ولو أخذنا قصيدتين، من قافية واحدة، للاحظنا أن

الشاعرين لايخرجان عن معانٍ بذاتها، تحددها القافية. وقد يمتد تأثير القافية فلا تكتفي بتحديد معناها، بل قد تفرض هذا المعنى، على ما سبق في العجز، وقد يصل التأثير إلى صدر البيت.

لعل هذا المثال يوضح لنا معنى المرجعية الذي يقصده نورثروب فراي. فكما أن هناك مرجعية دقيقة للقافية، لا يمكن الافلات منها، كذلك ثمة مرجعية للشعر، أي الأدب بمختلف فنونه وأنواعه. هذه المرجعية تشكل نسقاً أو نظاماً، أو تشكيلة، أو بنية أساسية كانت ومازالت وستبقى، كما يزعم فراي، «القافية» المحددة التي لا فكاك منها للأدب.

ما هذه البنية؟ إنها «الميثة» (Mythos) والميثة هي الأسطورة في حالتها الأولى، أيام كانت الوظيفة الطقوسية هي وحدها التي تحددها. إنها لم تصل بعد إلى «الأسطورة» (Myth)، لأن في الأسطورة نوعاً من التعديل أو الانزياح عن الأصل.

الميثة معتقد. والمعتقد يستدعي طقوساً، والطقوس ليست عبثيّة، إن لها معنى دلالياً، فهي ذات وظيفة اجتماعية، كما أن لها عائداً (Feed-back) فردياً. وعندما تتسع وظيفة الطقوس، وتتوطد، تظهر الأسطورة، بعد أن يكون شيء ما، شيء من إضافات، قد علق بها.

الآن لنقلب الأمر، ولنسر في الطريق المعاكس: فكل وظيفة اجتماعية ناجمة من طقس، وكل طقس تعبير عن معتقد شعبي وكل معتقد شعبي يعتمد على ميثة (Mythos).

وبما أن الطبيعة تقوم بدورة كاملة خلال العام الشمسي، فإننا أمام أربعة فصول، لكل فصل ميثة (وظيفة طقوسية)، فنحصل على ميثة الربيع

(الكوميديا) وميثة الصيف (الرومانس) وميثة الخريف (التراجيديا) وميثة الشتاء (السخرية والهجاء).

هذه هي الميثات الأساسية التي انحدر منها الأدب، كانت وماتزال تمثل الدورة الطبيعية، وفق تصور ميثولوجي. وكل ميثة من هذه الميثات تتخذ وجوهاً متعددة، لكل وجه شخصياته وبطله وبطلته، وموضوعه (ثيمته Theme) ومنذ أيام سوفوكليس، أو ما قبل سوفوكليس بزمن بعيد، وحتى مسارح برودواي، لم تتغير الميثات التي أشرنا إليها.

هناك ــ اذن ــ ميثات، وليس هناك أدباء يبدؤون أدباً جديداً... إنهم يتابعون ويغيرون ضمن الأطار العام للميثة فقط. وبهذا المنظور يختلف مفهوم «الجديد» كل الاختلاف عما يألفه النقاد، والنقاد الشباب بشكل خاص، الذي يحسبون كل جديد بداية جديدة، مع أنه لا يخرج عن اطار الميثة، أو الميثات مجموعة معاً. والميثات هي، في خاتمة الأمر، صورة الواقع بعد تحويله إلى معتقد، وبعد أن اتخذ هذا المعتقد وظيفة طقوس يتجلى من خلالها.

٢ ــ صورة العالم بين الواقع والأسطورة

سنطلق على الميثة الآن اسم «اسطورة» (Myth) حتى لا نقف عند الجزئيات الدقيقة التي تربكنا بها «الميثة»، والتي سيعاني القارىء منها، فهي جزئيات تحتاج إلى مخطط.

موضوع الأدب، عامة، يرجع إلى صورة الواقع، هذه الصورة التي يظن كل فرد إما أنه يتخيلها على حقيقتها تماماً كما هي قائمة خارج فكره

وتمثله، أو انه يتخيلها كما يشاء ويرغب... أي أنه حر في أن يتصور العالم كما يحلو له.

إن «النسق المخيف» عند فراي يرفض هذين الوهمين، وهم انعكاس الواقع الخارجي في الذهن بدقة وميكانيكية، ووهم حرية الذهن في صياغة صورة الخارج وفق هواه. فأي تصوير أو تصور للعالم الخارجي لن ينجم عنه أي نشاط أدبي. إن الأدب الذي يقدم الواقع كما هو، عبارة عن أدب بلا وظيفة. وبالتالي فان كل أدب يستغل الواقع استغلالاً تسييسياً، يغدو وسيلة مصطنعة أبعد ما تكون عن منابع الابداع الأساسية.

لكن الوقوف عند هذه النقطة كالوقوف عند برهان أن الأفعوان سام، فأمر الواقعية الابتذالية مفروغ منه، منذ زمن بعيد.

نأتي إلى النقطة الثانية، حرية العقل في التخيل. إنها نقطة، كما تبدو للوهلة الأولى، تسوغ للذهن حريته. ولا يكاد يختلف أحد من أن بمقدور المرء ألا يتصور عصا موسى أفعى، بل قد يتخيلها نبتة ورد، وقد يتصور قضيب هرون أفعى، والفيل حمامة والنسر يمامة... وهكذا.

إن هذه الحرية، في عرف فراي، خرافة لا وجود لها. والدليل على ذلك أن الأساطير الأولى، أو الأنماط الأولية، ماتزال حتى الآن ينبوع الأطر والصور... وأحياناً الألفاظ والمفردات الأدبية.

إذا كانت واقعية النقل مرفوضة، وحرية التخيل مستحيلة، فإن هذا يدفعنا إلى الادعاء أن العالم فوضى لا يمكن الوقوف على صورة له. وهذا وهم أيضاً. فصورة العالم لا يمكن حذفها، ولا الاستغناء عنها، ولا الامساك بـ «واقعيتها»، ولا حرية تخيلها، إن صورة العالم هي تلك الوظيفة التي كانت

أسبق من وجود الانسان بملايين السنين الضوئية. صورة العالم هي الكون، والكون نسق والنسق نظام وظهور الانسان في قلب هذا النظام لا يغير فيه أي شيء، ولو أن الانسان لم يوجد في الكون، لتابع هذا الكون سيرورته. ولو أمكن أن يتصور كل انسان الكون، أو صورة العالم، على هواه، لكان ذلك قضاء محتوماً على الانسان... ويبقى الكون. إن هذه الحرية في التخيل التي يتوهمها الانسان، ما هي سوى مجالات لا تخرج عن اطار صورة الكون العامة التي يشكل الانسان جزءاً منها، وأي جزء؟ إنه الجزء الأضأل والأتفه.

كل وظيفة، إذن، تسبق العضو والعضو الذي يخلق ولا وظيفة له، لا أحد يأبه به، جميع الأعضاء تقوم بوظائفها، أما هذا الذي لا وظيفة له، فيبقى مهملاً، كأنه لم يخلق.

صورة العالم وظيفة، لا يستطيع أن يتجاهلها الانسان. الاسطورة هي التي تقوم بنقل هذه الصورة حرصاً على انسجام الانسان مع هذه الصورة، لأن أي خلل في الوظيفة، سوف يؤدي إلى دمار الانسان نفسه. وبالطبع لا نستطيع هنا تكرار ما يأتي به فراي. ولكن نكتفي بأسطورة التجـدد، الابيفانيا، الغطاس، الظهور، التجلي... لو حذفنا هذه الأسطورة لكان لتاريخ البشرية مسار آخر، والقيام بطقوس القيامة من بين الأموات، أو العودة من العالم الآخر، عبارة عن تقديم صورة عن العالم، وظيفة يعمل الانسان فيها من أجل صيانة نفسه.

وبما أننا أشرنا من قبل إلى أن فراي جعل أربع أساطير أساسية لكل أدب، مهما كان، فقد يتبادر للقارىء أن هذه الأساطير (وهي ليست أساطير، بل ميثات Mythoi تختلف في الطقوس) متباينة فيما بينها. إنها في

الحقيقة أسطورة واحدة تنطبق على دورة الطبيعة، الفصول الأربعة. فالكوميديا ــ مثلاً ــ هي الشعر الذي يبدأ من الولادة الثانية، أي تكمل ما انتهت إليه التراجيديا، وهي الشعر الذي ينتهي بالفداء السباراغموسي (Sparagmos) أو الافخارسيتا الذي استعاض عن اشلاء الضحية بالخبز، وعن دمها بالنبيذ أو أي خمرة.

ولكن إذا تابعنا الحديث على هذه الشاكلة، نكرر ما يقوله فراي، فلنكتف بتقديم صورة العالم التي يعتقد فراي أن الأسطورة (الأسطورة الواحدة، فجميع الأساطير في النهاية ترجع إلى اسطورة واحدة هي دورة الطبيعة في فصولها) قدمتها بشكل كامل:

تتألف صورة العالم من ثلاثة عوالم، وعالم حيادي. العوالم الثلاثة هي: عالم الملائكة، فعالم البشر، ثم عالم الشياطين. أما العالم الحيادي فهو عالم بارز المعالم تماماً... إنه المطهر الذي يقوم، من حيث المرتبة، تحت عالم الملائكة.

لنلاحظ الآن أن أي انتقال بحركة هابطة يعني كوميديا، كالانتقال من عالم الملائكة إلى عالم البشر، والعكس يعني مأساة، فكل بشري يريد أن يدخل عالم الملائكة، عالم الألهة الكبار سيتحطم. وعندما نقيس الصغير بالكبير يكون سخرية، وعندما نقيس الكبير بالصغير يكون هجاء.

ليس بين هذه العوالم أي حاجز من الحواجز، إلا حدود الانانكي (Ananke) أي القدر المطلق، الذي تخضع له الآلهة ذاتها، والقدر المطلق ليس سوى قوانين الطبيعة ونظمها التي لا تتغير. أما الموبرا (Moira) فقضاء الآلهة على البشر، فعندما يموت انسان بلذعة أفعى فهذا مويرا. لكن هذا

المويرا لا يخالف الانانكي، القدر المطلق، لأن سم الأفعى، بطبيعته قاتل، وفقاً لقوانين الأنانكي.

وما الطوفان وجنة عدن ومقتل هابيل ومحنة أيوب والتيه، وغير ذلك سوى اسهاب في رواية صورة العالم كما جاءت في الأسطورة.

وسنرى فيما بعد، أن الأدب لم يستطع تجاوز الأسس التي وضعتها الأسطورة كتصور للعالم، أو بالأصح، كوظيفة للانسان.

٣ ــ صورة العالم بين الأسطورة والأدب

الأسطورة وظيفة تهيىء للبشر سبل التحرك والاستمرار. إنها محاولة لفهم الانانكي. ومن دون هذا الفهم يستحيل على البشرية أن تستمر. إن جنة عدن ميثة تتكرر في الفكر البشرية. وما جمهورية أفلاطون، أو يوتوبيا توماس مور، أو شيوعية كارل ماركس، سوى تكرار للميثة الأولية، وتقوم بوظيفة بشرية هي السعي إلى استعادة «العصر الذهبي». وتتجلى هذه الوظيفة بوضوح في ملحمة ملتون «الفردوس المفقود» وملحمته الصغيرة الثانية «الفردوس المستعاد». وكل يوتوبيا إنما تأتي لتقوم بهذه الوظيفة... وظيفة خلق ساحة نفسية مهيأة للسعي والعمل لاستعادة «العصر الذهبي» وثيمة السقوط، سميت الانحراف أو الضلال أو الاستلاب أو الاغتراب، أم لم تسم، ليست سوى تعبير عن الانتقال من العالم الأعلى إلى العالم الدنيوي. أما الرحلة إلى العالم الآخر، فانها رحلة استعارية للموت، يعقبها الانبعاث الجديد والعودة إلى الجنة العدنية. يونان في جوف الحوت، يوسف في البئر، رحلة السندباد البحرية... كل ذلك تعابير مختلفة لثيمة واحدة هي الرحلة إلى بيت الموتى، التي سبق لأوليس في الأوديسا، أن قام بها.

من صورة العالم التي قدمتها الأسطورة جاء الأدب، فليس بينه وبين الأسطورة أي فرق لا في النوعية، ولا في الشكل إلا قليلاً. ومهما ربا عدد الأدباء، فانهم يظلون ضمن الدارة المغلقة التي أحكمتها الأسطورة.

ماالفرق بين الأسطورة والأدب؟ إن فراي يركز على فرق واحد هو «الانزياح» (Displacement). فالأدب هو اسطورة منـزاح عن الأسطـورة الأولية، التي هي الأساس، وهي البنية. وكل صورة في الأدب، مهما تراءت لنا جديدة، لا تعدو كونها تكراراً لصورة مركزية، مع بعض الانزياح أحياناً، ومع مطابقة كاملة أحياناً أخرى.

ولايضاح هذا «الانزياح» نقف قليلاً عند شيطان جنة عدن الذي أغوى حواء بشجرة المعرفة، فأغوت بدورها آدم. إن هذه الصورة صورة مركزية. ولكن عندما ننظر في صورة فاوست المتعددة الوجوه، عند غوته أو سلفه مارلو، أو صورة فاوست في العصر الحديث عند تشيخوف أو توماس مان... فاننا نجد أن في صورة فاوست، بوجوهها المتعددة، انزياحاً عن الصورة المركزية للشيطان. والانزياح هو العمل الذي يقوم به الأدب، في الأدب، ليعيد لنا تكوين الأسطورة. وقد ينخدع بعضنا، وينجز وراء الزعم أن صورة فاوست عند فلان أو فلان إنما هي صورة جديدة. حسناً. لنتساءل: ما الوظيفة التي تقوم بها الصورة المنزاحة؟... وهل تختلف عن الوظيفة التي كانت تقوم بها الصورة المركزية؟ إن الانزياح في صورة فاوست غوته هو الخلاص الذي يحظى به هذا الفاوست في فاتحة الجزء الثاني، أما الصورة المركزية للشيطان فلا خلاص له، إنما يبقى في عذاب مقيم، وهذا ما فعله به دانتي في جحيمه. إن الوظيفة التي تدعو إليها صورة فاوست لا تختلف عن الوظيفة

التي تدعو إليها الصورة المركزية، أي شيطان جنة عدن، فكلتا الصورتين تدعوان إلى «المعرفة». وربما كان ملتون أفضل من استوعب هذه الوظيفة، أو الأصح أن نقول إنه أفضل من عبر عنها، فجعل الشيطان ثائراً متمرداً على عالم السكون والجمود، على عالم البلادة والغباء. إنه يقول للرب الأعلى: سأحاربك في تلقين الانسان المعرفة. وثمن المعرفة باهظ، فقد تكلف البطل روحه، كما فعل تشيخوف ببطله في قصته «الراهب الأسود» وكما فعل مارلو. أما غوته فقد انزاح في الخاتمة قليلاً وجعل الموت للجسد، أما الروح فقد صعدت إلى الملأ الأعلى.

هناك ـــ إذن ـــ التصور الرؤيوي (وقد استخدمنا كلمة رؤيوي بدلاً من الأخروي اعتماداً على ترجمة الأبوكاليبس بالرؤيا. وبالطبع هذه الرؤيا تتعلق بالآخرة فقط وإن كانت تجوب كل العوالم). هذا التصور له ثوابته، أو صوره المركزية. وهناك أيضاً التصور الشيطاني الذي يقابل التصور الرؤيوي، أما التصور الثالث فهو التصور التماثلي، وهو التصور الذي يجعل كل العوالم متداخلة.

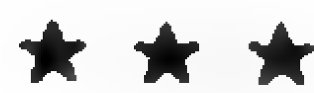
لو وضع القارىء قاموساً بكل الصور المركزية، أو ما يحب فراي أن يسميه الأنماط الأولية، أو الأوليات، ثم استعرض هذا القارىء كل الآداب التي تلت، لما خرج إلا بنتيجة واحدة وهي أن الوظيفة لم تتغير لهذه الصور عندما اتخذت مسار الأدب، وان التغير الذي طرأ والذي سيطرأ لا يتعدى أن يكون «انزياحاً» عن الصور المركزية.

ولعل هذا سبب هجوم فراي الشديد على التشبيه، وتفضيله الاستعارة. إن استخدام التشبيه في الأدب يفصل بين العوالم، ويجعل كل

اسطورة مستقلة عن الأخرى، أما الاستعارة فهي تداخل العوالم، وبالتالي توحيد للأسطورة.

يطول بنا الحديث إن رحنا نستعرض في كل المسارب والأخاديد والغضون في نظرية فراي. ولكن لا نحب أن نختم كلامنا قبل أن نشير إلى أن وظيفة النقد. كما يراها، تكاد تنحصر في معرفة مدى الانزياح. أو ما الدرجة التي انزاح فيها الأدب عن الصورة المركزية؟ إن كان هذا الانزياح يغير من وظيفة الصورة الأدبية بحيث تخالف وظيفة الصورة المركزية، فان الناقد يحكم على هذا الأدب بأنه لا حياة له، في حين يرى أن الأدب الذي لم يغير انزياحه من الوظيفة الأساسية له، هو الأدب الحقيقي الباقي.

ولنأخذ مثالاً على ذلك، أورده فراي نفسه في «تشريح النقد»[1]. يرى فراي أن الصورة المركزية بين الزوج والزوجة في الكوميديا، هي أن تضرب الزوجة زوجها، لأنه فعل كذا وكذا... أما حين تنقلب هذه الصورة، أي تنزاح عن الأساس بدرجة كبيرة، فان الوظيفة تتغير، ولا نكون أمام ملهاة، بل أمام عطيل المأساوي، وإن كان بشكل أبتر مزرٍ.



حتى الآن لم ير القارىء العربي نصاً مترجماً كاملاً لنور ثروب فراي، على الرغم من أنه ألف ما يقارب عشرين كتاباً، كلها ـــ كما أشرنا ـــ دفاع وتوسيع لنظريته. لكن نورثروب فراي ليس وحده المظلوم في هذه الناحية، فكثير من النقاد الجدد لم يقرأ لهم القارىء العربي نصاً واحداً، أمثال «جون إليس» صاحب كتاب «نظرية النقد الأدبي» و «موري كريجر» و «رينيه

جيرار و «لويس سامبسون» وكثير غيرهم. إن جميع هؤلاء مظلومون، من هذه الناحية فقط، أما الظلم الحقيقي فانه واقع علينا، لا بجناية أحد بل بجنايتنا على أنفسنا.

ولا تفوتني الاشارة إلى أن دراسته للرومانس، هذا النوع القصصي الذي شاع في العصور الوسطى، تعتبر محاولة طريفة، فقد أعاد الرومانس إلى أصولها البدائية، أو أنماطها الأولية، بشكل يدل على جهبذية بارعة، بعد أن كانت الرومانس تعتبر فتحاً جديداً ونوعاً مستحدثاً لا سابقة له.

حنا عبود

تمهيد

من السهل جداً في فن الرسم أن نلمس بوضوح نوعين من العناصر: العناصر البنيوية، والعناصر التشخيصية. فالصورة هي صورة لـ شيء ما: إنها تَشْتقّ أو توضح «الأشياء الخارجية» في سياق التجربة لكن ثمة عناصر معينة مأخوذة من عناصر التصميم التصويري: فما تمثله الصورة ينظم في نماذج بنيوية، ومواضعات شائعة لا توجد إلا في الصور فقط. إن كلمتي «مضمون» و «شكل» تستخدمان لوصف ملامح الرسم المتكاملة. إن «الواقعية» تشير ضمناً إلى تأكيد على ما تمثله الصورة، فالأسلوبية، بدائية كانت أو معقدة، تشتمل ضمناً على تأكيد للبنية التصويرية. فالواقعية المتطرفة للنمط الوهمي أو السرابي (Trompe L'oil) هي تلك التي يستطيع فيها الرسام أن يتطرف إلى نوع من التأكيد على الرسم المجرد، أو بالأحرى الرسم اللاموضوعي، بمقدار ما يستطيع أن يتطرف في الاتجاه الآخر. (إن مصطلح «الرسم اللاتشخيصي» يبدو لي مصطلحاً غير منطقي، فكل رسم لابد أن يكون تشخيصياً، يبرز ما يرسم). فالرسم الوهمي لا يستطيع التهرب من المواضعات التصويرية، والرسم اللاموضوعي مايزال فناً مقلداً، بالمعنى الأوسطي، بحيث يمكن أن نقول، دون

خوف من الوقوع في التناقض أن فن الرسم كله يقع ضمن الجمع بين «الشكل» التصويري، أو البنية التصويرية، و «المضمون» التصويري أو الموضوع التصويري.

لسبب ما شددت تقاليد الممارسة والنظرية في الرسم الغربي على النتيجة التقليدية، أو التشخيصية. لقد ورثنا من الرسم الكلاسيكي عدداً من القصص الآسرة، من الطيور التي تنقد عناقيد العنب المرسومة وأمثالها، التي تباهى الرسامون اليونان فيها بمعالجة الألغاز السرابية **(Trompe L'oil)**. إن تطور الرسم المنظوري في عصر النهضة أشاع مثل هذه المهارات، فجَعْل الأبعاد الثلاثة في بعدين ليس سوى عمل سرابي، من حيث الأساس. إن زائر الصالة الفنية الحديثة يكتشف بسهولة شعوراً قوياً أن تحقيق المشابهة في الموضوع، وجعل هذه المشابهة شيئاً أساسياً في الصورة، إنما هو التزام يقع على عاتق الرسام. إن كثيراً من نزوة الحركات التجريبية في الرسم أثناء النصف الثاني من القرن الماضي، أو حوالي ذلك، إنما يعزى إلى طاقتها التمردية ضد طغيان الخدعة التشخيصية.

الفنان الأصيل يعرف ولا شك أنه عندما يطالب الجمهور بمشابهة الموضوع، إنما يطالب بما هو ضد ذلك تماماً، يطالب بالمشابهة للمواضعات التصويرية، التي أئتلف معها. لذلك عندما يخرج عن هذه المواضعات، فانه يصر على أنه ليس أكثر من عين، يرسم ما يرى، كما يراه، فيأتي بما يشبهه. إنه لواضح جداً الدافع الكامن وراء لغوه وثرثرته: إنه يريد أن يقول إن الرسم ليس مجرد زينة سهلة ميسورة، إنه يشتمل على استيلاء عسير على قضايا حقيقية فعلاً. ولكن يمكن قبول هذا من غير الموافقة على ان السبب الشكلي لصورة ما يقع خارج الصورة. والموافقة على هذا تعني، إذا ما أخذت جدياً، القضاء الكامل على كل فن. إن ما يفعله الفنان، في الحقيقة، ليس سوى الامتثال لحافز عميق مبهم، يدفعه إلى التمرد على المواضعات السارية في عصره، من أجل اكتشاف

معتقد جديد، ولكن بمستوى أعمق. إن خروج مانيت عن المدرسة الباريزونية، جعله يكتشف تخماً أعمق، مع غويا وفلاسكيز، وخروج سيزان عن الانطباعيين جعله يكتشف تخماً أعمق مع شاردان وماساكيو. إن حيازة الأصالة لا تجعل الفنان خارج المواضعات، إنها تدفعه أكثر فأكثر نحو المواضعات، منصاعاً لقانون الفن نفسه، الذي يسعى باستمرار إلى اعادة تكوين نفسه من أعماقه، فالتعمق بالمواضعات على يد العباقرة يؤدي إلى التغير، وعلى يد صغار الموهوبين يؤدي إلى طفرة.

أما الموسيقى فتقف على الطرف النقيض من الرسم في نظريتها النقدية. فعندما تم اكتشاف المنظور في الرسم، سارت الموسيقى في الاتجاه نفسه، بيد أن تطور الموسيقى الفعلية، أو المبرمجة، كان محدوداً جداً. فالمستمعون يحصلون على المتعة من سماع الأصوات الخارجية التي تقوم الموسيقى بمحاكاتها، ولكن أحداً لا يلح على أن الموسيقار متدنٍ أو دجال، إذا أحاقه الفشل في تقديم هذه المحاكاة. ولا أحد يصدق أن هذه المحاكاة سابقة في الأهمية على أشكال الموسيقى نفسها، وأنها هي التي تتكون منها تلك الأشكال. وفحوى كلامنا أن المبادىء البنيوية للموسيقى يفهمها المرء بجلاء، ويمكن أن يتعلمها الأطفال.

لنفرض، مثلاً، أن كتابنا الحالي كان تمهيداً للنظرية الموسيقية بدلاً من النظرية الشعرية. عندئذٍ، في مجال الأصوات المسموعة نعزل أصوات الأوكتاف، ونوضح بأن الأوكتاف مقسم إلى أنصاف أصوات، فهو، نظرياً يتألف من اثنتي عشرة نوطة تشتمل على كل الميلوديا والهرموني، التي سوف يعتاد على سماعها قارىء الكتاب. وعندئذٍ نستطيع أن نشير إلى سلمين في هذا المجال: الماجور والمينور، ونشرح نظام المفاتيح الأربع والعشرين، ومواضعات التنغيم، التي تقتضي أن كل قطعة يفتحها ويغلقها المفتاح نفسه. ونستطيع وصف أساس الريتم (الايقاع) بأنه يترافق مع الضربة الثانية أو الثالثة في قائمة الأوليات المدونة.

مثل هذا الموجز يقدم كشفاً مقبولاً لبنية الموسيقى الغربية من ١٦٠٠ حتى ١٩٠٠ ، ولكل ما يتطلبه قارىء الكتاب من الموسيقى ، فهناك تغييرات من حيث المرونة والشدة ، ولكن ليس من حيث الشكل . ولو شئنا جمعنا كل الموسيقى غير الغربية في فصل واحد من الكتاب ، قبل أن نباشر مهمتنا . وربما اعترض أحدهم زاعماً أن النظام ذا الحساسية المتساوية ، الذي تكون فيه (سي دييز) و (دو بيمول) ، من النوطة ذاتها ، إنما هو شيء اعتباطي . ويمكن أن يعترض آخر بالزعم أن الموسيقار غير مضطر إلى الالتزام بالمواضعات الموسيقية الصارمة وبمجموعة العناصر الموسيقية الأساسية ، بل إن مصادر التعبير في الموسيقى لابد أن تتيح حرية كاملة ، إنها كالهواء . ويمكن أن يعترض ثالث بأننا لا نتحدث بتاتاً عن الموسيقى : إذ لما كانت سمفونية جوبيتر من سلم « سي » ماجور ، وسمفونية بتهوفن الخامسة من سلم « سي » مينور ، فان شرح الفرق بين المفتاحين لا يقدم أي فكرة عن الفرق بين السمفونيتين . إلا أن جميع هذه الاعتراضات يمكن تجاهلها ببساطة . إن كراستنا لن تقدم للقارىء ثقافة موسيقية كاملة ، ولن تقدم عرضاً للموسيقى كما هي في ذهن الرب ، أو كما تعزفها الملائكة ... إن كراستنا تأخذ من الموسيقى ما يخدم أهدافها .

نحاول في هذا الكتاب ايجاز بعض الأوليات القواعدية للتعبير الأدبي ، وعناصره التي تتفق والعناصر الموسيقية كالتنغيم والايقاع البسيط والمركب والمحاكاة المقننة وأشباه ذلك . والهدف هو تقديم عرض معقول للمبادىء البنيوية للأدب الغربي في سياق ارثه الكلاسيكي والمسيحي . لكننا نعرف أن مصادر التعبير اللفظي محدودة ، إن صح التعبير ، بما يساويها أدبياً من الايقاع والمقام الموسيقي ، ومع ذلك فان هذا لا يعني أكثر مما يعنيه في الموسيقى ، أي أن المصادر مستنفذة كلياً في الموسيقى . ولا شك أننا أمام معترضين يشبهون أولئك الذين تخيلناهم في الموسيقى ، فيزعمون أن مقولاتنا مصطنعة ، لا تفسر لهم سبب الاختلاف في

الأدب، أو أنها لا تنطبق مع معطيات تجربتهم في المطالعة. ومع ذلك فان مسألة المبادىء البنيوية للأدب، تبدو هامة، لذلك تستوجب المناقشة. وبما أن الأدب عبارة عن فن الكلمات فلابد من أن نجد كلمات لوصفه، مثلما وجدنا كلمات للموسيقى، مثل السوناتا والفيوغ (التأليف الموسيقي المركب المتصاعد).

في الأدب، كما في الرسم، يؤكدون عادة، في الممارسة والنظرية، على التشخيص، أو «مماثلة الحياة». فعندما، على سبيل المثال، نلتقط رواية لديكنز، يهفو دافعنا المباشر، هذا الدافع الذي زرعه النقد فينا فغدا عادة، إلى مقارنتها بـ«الحياة»، التي عشناها نحن أو عاشها معاصرو ديكنز. ثم نصادف شخصيات من أمثال هيب وكويب، فلا نحن ولا أبناء العصر الفكتوري، عرفنا أي شيء «يماثل» تلك الوحوش الغريبة، وهنا تتحطم طريقة «مماثلة الحياة» وتذهب هباء. وربما زعم بعض القراء أن ديكنز أراد أن يقدم «فقط» شخصيات كاريكاتورية (باعتبار الشخصيات الكاريكاتورية سهلة بالنسبة إليه). قراء آخرون، ارهف حساً، يتمسكون بقاعدة «مماثلة الحياة»، ولكن يروق لهم الابداع من أجل ذاته.

إن المبادىء البنيوية للرسم، غالباً ما توصف بمصطلحات مشابهة في الهندسة المستوية (أو بمزيد من المماثلة في الهندسة الفراغية). في رسالة شهيرة لسيزان يتحدث عن مقاربة الشكل التصويري للجو والحجم، ويبدو أن ممارسة الرسامين التجريديين قد أيدت هذه النقطة. إن الأشكال الهندسية مماثلة فقط للأشكال التصويرية، إلا أنها لا تتوحد معها بحال من الأحوال، فالمبادىء البنيوية الحقيقية للرسم مشتقة، ليس من المماثلة الخارجية لشيء آخر، وإنما من المماثلة الداخلية للفن نفسه. وبالمقابل فان المبادىء البنيوية للأدب مشتقة من النقد الأولي والنقد الباطني، وهما النوعان اللذان يستوعبان سياقاً أكبر من الأدب ككل. ولكن رأينا من قبل (في مقالتنا عن النقد التاريخي)، أن طرق الرواية طالما

تتجه من المحاكاة الأسطورية، إلى المحاكاة المتدنية أو المحاكاة الساخرة، فانها تقترب من «الواقعية» المتطرفة أو المماثلة التشخيصية للحياة. وينتج من ذلك أن الطريقة الميثولوجية، أي القصص التي تدور عن الآلهة، التي فيها تحظى الشخصيات بأبعد قدرة على الفعل، هي الطريقة الأشد تجريداً ومواضعة من كل الطرق الأدبية الأخرى، بالضبط كما تفصح الطرائق في الفنون الأخرى ــ الرسم البيزنطي الديني مثلاً ــ عن درجة رفيعة من الأسلوبية في بنيتها. ولهذا فان المبادىء البنيوية للأدب وثيقة الصلة بالميثولوجيا والدين المقارن، كصلة المبادىء البنيوية للرسم بالهندسة. وفي هذه المقالة سوف نستخدم رمزية التوراة، والميثولوجيا الكلاسيكية بدرجة أقل، كقواعد تقوم عليها الأواليات الأدبية (الأنماط الأولية الكبرى).

في القصة المصرية «الأخوان»، والمعتقد أنها مصدر قصة زوجة فوطيفار في ليجند (سيرة حياة عجائبية ــ المترجم) يوسف، تحاول زوجة الأخ الأكبر اغواء الأخ الأصغر العازب الذي يعيش في بيت أخيه. يضطر الأخ الأصغر إلى الهرب، فيلاحقه أخوه الغضوب. وبعد مسيرة القصة، نلاحظ فيها كيف أن الأحداث تقدم وقائع ملموسة من الحياة، يتقدم الأخ الأصغر بالصلاة إلى «رع» لمساعدته، متضرعاً لجلاء عدالة قضيته، فيخلق «رع» بحيرة ضخمة بينه وبين أخيه، وبقدرة الهية تعج هذه البحيرة بالتماسيح. هذا الحدث عبارة عن واقعة لا تقل روائية عن سابقاتها، ولا تقل ارتباطاً منطقياً بالحبكة ككل، من أي واقعة أخرى. إلا أنها خلقت مماثلة خارجية «للحياة»: وهذا النوع هو الذي نقول إنه يحدث في القصص فقط. لقد حققت القصة المصرية، في واقعتها الميثولوجية، نوعية أدبية تجريدية، ويبدو، كما حل القصاص بكل سهولة مشكلته الصغيرة، بطريقة «واقعية»، أن الأدب في مصر، مثل الفنون الأخرى، يميل إلى درجة معينة في الأسلوبية.

وربما بدا قديس من العصور الوسطى، بهالة ضخمة حول رأسه، شبيهاً برجل هرم، لكن السمة الميثولوجية، وهي الهالة، تضفي على الرسم بنية تجريدية، وتهب القديس نوعاً من التجلي لا يراه المرء إلا في الصور فقط. في المجتمعات البدائية، أي ازدهار في تطور الأسطورة والأغنية الشعبية، يرافقه عادة ذوق جديد من التزيين الهندسي في الفنون التشكيلية. وفي تراثنا نجد مكاناً للاحتمالات، للتجربة الانسانية التي جرت محاكاتها بمهارة ودقة. إن الخدع التي بها تقدم الرواية، أو حتى تلك التي تؤخذ على أنها حقيقة واقعة، مثل «رحلة عام الوباء» لديغو أو «الملجأ الجميل» لبطلر، تتفق والأوهام السرابية في الرسم. ومن جهة أخرى لدينا أساطير، أو تصاميم روائية مجردة، تفعل فيها الآلهة والكائنات القريبة منها، ما يحلو لها، أي ما يحلو للقصاص. إن عودة السخرية إلى الأسطورة التي لاحظناها في مقالتنا الأولى، متزامنة ومتوازنة مع التجريدية والتعبيرية والتكعيبية، والنشاطات المماثلة في الرسم، تؤكد البنية التصويرية القائمة بذاتها منذ ستين عاماً شدد برنارد شو على الأهمية الاجتماعية للموضوعات في مسرحيات ابسن، ومسرحياته هو أيضاً. واليوم يلفت المستر اليوت اهتمامنا إلى نمطه الأولي ألسست في مسرحية «حفلة كوكتيل»، وإلى نمطه الأولي أيون في «الكاتب المؤتمن». الأول من عهد مانيت وديغاس والثاني من عهد براك وغراهام سوثرلاند.

إننا نبدأ دراستنا بالأنماط الأولية، ثم مع عالم الأسطورة، ندرس العالم الأدبي المجرد للتصميم الروائي والثيمي، من غير أن تؤثر فينا قوانين التلاؤم مع التجربة المألوفة. الأسطورة، حسب المصطلح القصصي، هي محاكاة لأفعال قريبة جداً من حدود الرغبة. إن الآلهة تهوى النساء الجميلات، ويحارب الواحد الآخر بقوة هائلة، ويساعدون الانسان، أو يراقبون بؤسه وتعاسته من قمة جبل حريتهم الأبدية. وحقيقة أن الأسطورة تعمل في المستوى الأعلى للرغبة الانسانية، لا تعني أنها تقدم بشكل لازب عالمها كما تعيشه أو يمكن أن تعيشه الكائنات البشرية،

وحسب مصطلح الدلالة أو (Dianoia) ، ليست الأسطورة سوى العالم ذاته باعتباره حقل نشاط ، مع عدم نسياننا المبدأ القائل أن دلالة (أو نموذج) الشعر ، عبارة عن بنية من الخيال مع شمولات ادراكية . إن عالم التخيل الأسطوري يظهر في مفهوم السماء أو الفردوس في الدين ، وهو عالم رؤيوي (أبو كالبتيك) ، بالمعنى الذي شرحناه قبل ، إنه عالم من الاستعارة الشاملة ، فيها يتوحد كل شيء بكل شيء آخر ، كما لو أن الكل محشور داخل جسد واحد محدود .

إن الواقعية أو فن الاحتمال ، يثير لدينا « ماذا يشبه ذاك ما نعرفه نحن » وعندما يشبه المكتوب مما نعرفه نحن ، فاننا أمام فن عن التشبيه الصريح أو الضمني ، وبما أن الواقعية هي فن تشبيه ضمني ، فان الأسطورة هي فن الوحدة الاستعارية الضمنية . فكلمة « رب الشمس » مع معترضة بين الكلمتين استخدمت بدلاً من الخبر ، هي مجرد رمز فكري (Ideagram) ، حسب مصطلح عزرا باوند ، أو استعارة أدبية ، حسب مصطلحنا . في الأسطورة نرى المبادىء البنيوية للأدب معزولة . في الواقعية نرى المبادىء البنيوية ذاتها (وليس ما يشبهها) وضعت في سياق من المعقولية . (وكذلك في الموسيقى . فمقطوعة لبورسيل ومقطوعة لبنيامين بريتن ، يمكن ألا تتشابها ، ولكن إذا كانتا من سلم دو ماجور ، فان الايقاع سيكون واحداً) . إن ظهور البنية الأسطورية في الرواية الواقعية ، يفرض قضايا تكنيكية معينة لجعلها معقولة ، والأدوات المستخدمة لحل تلك القضايا يمكن أن نطلق عليها الاسم العام : الانزياح (Displacement) .

الأسطورة ، إذن ، طرف واحد عن التصميم الأدبي ، والطبيعة هي الطرف الآخر ، وكل ما يخص القصة (Romance) يقع بين هذين الطرفين ، مستخدمين ذلك المصطلح لنعني ، ليس الطريقة التاريخية التي وردت في مقالتنا الأولى ، بل ذلك الميل ، الذي لوحظ في المقالة ذاتها ، لازاحة الأسطورة في الاتجاه الانساني ،

ولكنه الاتجاه الذي يخالف «الواقعية»، ويجعل المضمون في الاتجاه الممثلن (Idealized). إن المبدأ الأساسي للازاحة هو ذاك الذي يستطيع مجازياً أن يتوحد في اسطورة لا ترتبط في القصة إلا بشكل من أشكال التشبيه: القياس، الترابط الدلالي، والتخيل المرافق، وأشباه ذلك. في الأسطورة تستطيع أن يكون لدينا رب الشمس ورب الشجرة. وفي القصة يكون لدينا رجل مرتبط دلالياً مع الشمس أو الاشجار. أما في الطرق الواقعية فان الترابط يصبح أقل دلالة، ويغدو خيالاً عرضياً. في ليجند قاتل التنين، وهي ليجند القديس جاروجيوس واسرة بريسيوس، يرعب التنين البلد، الواقع تحت حكم ملك عجوز ضعيف، مطالباً بابنة الملك، إلا أن البطل يصرعه. وهذه على ما يبدو مقايسة رومانسية (وربما كانت مقايسة متدنية) لأسطورة الأرض الخراب التي يبث اله الخصب فيها الحياة من جديد، في الأسطورة لابد من توحد التنين والملك العجوز. ويمكن أن نتعمق الاسطورة بالنظر في الفانتازيا الأوديبية، حيث البطل ليس صهر الملك بل ابنه، أما المرأة التي تنقذ فهي أم البطل، لو أن القصة حلم فردي خاص لكانت تلك التماهيات (التوحدات) شيئاً طبيعياً. ولكن حتى نجعل القصة معقولة ومنسجمة ومقبولة أخلاقياً لابد من شيء من الانزياح، ولا يكون الانزياح إلا بعد القيام بدراسة مقارنة لنمط القصة بحيث تظهر في داخلها البنية المجازية.

في «فون، الاله المرمري» لهوثورن، يرتبط التمثال، وهو الذي أعطى القصة اسمها بشخصية اسمها «دوناتيلو»، وقد ينخدع القارىء فتفوته معرفة بأن دوناتيلو هو نفسه التمثال. وفيما بعد نقابل فتاة اسمها هيلدا، كلها لطف وصفاء، تعيش في برج يحيط به الحمام. الحمام معجب بها جداً، وشخصية أخرى في القصة تناديها «حمامتي» وتشير الدلالات إلى أن المؤلف وشخصيات القصة جعلوا هيلدا تتوحد في الحمام. فلو قلنا إن هيلدا ربة الحمام مثل فينوس، تماهت في حمامها، فاننا لا نكون عندها قد قرأنا القصة بدقة وفق طريقتها الخاصة، اننا

نكون قد حولناها إلى محض اسطورة. والأفضل من ذلك أن نبين هنا كم اقترب هوتورن من الأسطورة. اننا نقر أن «فون، الاله المرمري» ليست رواية محاكاة نموذجية: انها تلتفت إلى الوراء فتستفيد من القصة الخيالية، وتنظر إلى الأمام إلى الكتاب الأسطوريين الساخرين من القرن الثاني إلى كافكا مثلاً، أو كوكتو. هذه الاستفادة تسمى عادة قصة رمزية، إلا أن هوثورن كان على حق عندما سماها «رومانس». ونلاحظ كيف أنها تتجه نحو التجريد في رسم الشخصيات، ولو لم نعرف قوانين أخرى غير قوانين المحاكاة الدنيا، لكفانا هذا.

لدينا في الأسطورة قصة بروسربين، الذي يختفي تحت الأرض كل عام ستة أشهر. والأسطورة في أصلها هي أسطورة الموت والانبعاث، والقصة التي أمامنا منزاحة قليلاً، لكن النموذج الأسطوري ظاهر للعيان. إن العنصر البنيوي، يتكرر كثيراً في الكوميديا الشكسبيرية حيث يتكيف مع مستوى عالٍ من المحاكاة للمصداقية. فالبطل في (Much Ado) يموت ليحظى بترنيمة الجناز، وتتأخر التفسيرات المعقولة حتى نهاية المسرحية. ولإيموجين في مسرحية «سمبلين» اسم زائف وقبر فارغ، لكنها تحصل على طقوس الجناز. إلا أن قصة هرميون وبيرديتا قريبة من اسطورة ديميتر وبروسربين، فلا حاجة لتقديم أي تفسيرات معقولة. تعود هرميون بعد اختفائها كشبح في حلم، وعودتها إلى الحياة من تمثال، وهذا انزياح عن اسطورة بجماليون، تتطلب يقظة الايمان، على مستوى المعقولية، فهي لم تكن قط تمثالاً ولا شيء يحدث سوى تلف بسيط. من هنا نلاحظ أن الكاتب المهتم بالموضوعات الاسطورية، يستطيع أن يكون أكثر من كاتب روائي: إن فلورميل عند سبنسر، مثلاً، تختفي تحت البحار طيلة الشتاء من غير سؤال، تاركة مكانها «سيدة الثلج»، وتعود مع انفجار فيضانات الربيع، وتبقى حتى الجزء الرابع من الكتاب.

في المحاكاة المتدنية نلمس النموذج البنيوي للموت والانبعاث للبطلة عندما

تحصل استيرسمرسن على صندوق صغير، أو عندما تصاب لورنا دون بالنار في مذبح زواجها، إلا أننا نقترب أكثر من مواضعات الواقعية، ومع أن عيني لورنا «يغشاهما الموت»، فاننا نعلم أن المؤلف لا يقصد الموت قطعاً إذا أراد بعثها. ومن المفيد هنا أن نقارن «فون الاله المرمري» بغيرها، حيث فيها نجد الكثير من النحاتين، وعلاقة التماثيل بالأحياء، بحيث نتوقع خاتمة كتلك التي في «حكاية الشتاء» لشكسبير. هيلدا تختفي بشكل غامض، وفي غيابها يقوم حبيبها النحات كينيون بحفر الأرض وانتشال التمثال الذي يقترن في ذهنه بهيلدا. بعد ذلك تعود هيلدا، وتبرر غيابها بسبب معقول، ولكن ذلك لا يمر من دون ملاحظات فظة من هوثورن نفسه على النتيجة التي لم يستفد من تلفيق التفسيرات المعقولة، وأنه يرغب من جمهور قرائه أن يهبوه مزيداً من الحرية. ومع ذلك فان محظورات هوثورن تبدو على الأقل في الجزء الذي فرض نفسه، كما نرى ذلك عندما نقرأ «ليجيا» لادغار آلن بو، حيث الموت الاسطوري والانبعاث يقدمان بشكل مبرر. إن بو أكثر جذرية في التجريد من هوثورن، وهذا ما يفسر سبب كون تأثيره في قرننا أكثر مباشرة وسرعة.

هذه الصلة بين الأسطوري والأدبي التجريدي، تجلو الكثير من ملامح الرواية، وعلى الأخص الرواية الشعبية، التي كانت واقعية إلى حد المعقولية في أحداثها، ومع ذلك كانت رومانسية بما يجعلها «قصة جيدة»، أي أنها ذات تصميم واضح. ومثال ذلك تقديم لعنة أو فأل شر، أو وسيلة جعل القصة كلها تحقيق النبوءة التي ظهرت في البداية. ومثل هذه الوسيلة تستدعي، في مشروعها الحقيقي، مفهوماً عن القدر الساحق، أو الارادة الكلية القدرة الكامنة. بالفعل، انها قطعة من التصميم الأدبي الخالص، فتجعل في البداية وشائج تصلها بالنهاية، وليس فيها من ارادة طاغية سوى ارادة المؤلف فقط. ومن هنا نجدها غالباً لدى الكتاب الذين لا ينجرفون لعاطفتهم مع نذير الشؤم. ففي «آنا كارنينا» مثلاً،

ترى آنا في موت الحمال على السكة الحديدية، في فاتحة الكتاب، نذير شؤم لنفسها. وبالتالي، لو وجدنا نذير شؤم، أو تكهنات عند سوفوكليس، فانها أساسية لأنها تناسب بنية نمطه في التراجيديا الدراماتيكية، لكنها لا تدل على أي شيء من المعتقدات القاطعة بالقدر، التي يؤمن بها الكاتب المسرحي أو النظارة.

لدينا، إذن، ثلاث منظومات من الأساطير والرموز الأوالية في الأدب. أولاً هناك الأسطورة غير المنزاحة، وهي التي تهتم بالآلهة أو الشياطين، والتي تأخذ شكل عالمين متقابلين متضادين لهوية مجازية عامة، فما يرغب الأول، لا يرغبه الثاني. هذان العالمان يتماهيان مع السماء والجحيم للأديان التي تعاصر الأدب. هذا الشكلان للمنظومة المجازية نسميها المنظور الرؤيوي والشيطاني. ثانياً، ثمة اتجاه سميناه الاتجاه الرومانسي، وهو اتجاه يشتمل على نماذج أسطورية في عالم قريب جداً إلى التجربة البشرية. ثالثاً، لدينا اتجاه «الواقعية» (استهجاني لهذا المصطلح غير الملائم يبدو في علامات الاقتباس) التي تشدد على المضون والتشخيص، أكثر من تركيزها على شكل القصة. إن الأدب الساحر يبدأ، أول ما يبدأ، بالواقعية، ويتجه نحو الأسطورة، ونماذجه الأسطورية قاعدة قريبة من الشيطانية أكثر من الرؤيوية، وان كان يتابع أحياناً التقاليد الرومانسية للأسلوبية. والأمثال التي تشير إلى ذلك: هوثورن، بو، كونراد، هاردي وفيرجينا وولف.

في تأملنا صورة، قد نقترب منها جداً، فنحلل تفاصيل ضربات الفرشاة وعمل السكين على اللوحة. وهذا يتفق والتحليل الخطابي للنقاد الجدد في الأدب. ولو رجعنا قليلاً إلى الوراء لتجلى لنا التصميم برؤية أوضح، ولدرسنا المضمون المقدم: فهذه مثلاً أفضل مسافة تناسب الصور الهولندية الواقعية، فنتمعن بها. فإذا رجعنا إلى الوراء أكثر، فاننا نستوعب التصميم أكثر. لكن الابتعاد كثيراً عن المادونا، مثلاً، لا يجعلنا نرى شيئاً سوى النمط الأولي للمادونا،

وهو عبارة عن مساحة زرقاء ضخمة مع نقطة متناقضة لها في المركز . وفي نقد الأدب أيضاً علينا بأن نقف « بعيداً » عن القصيدة حتى نرى منظومتها الأوالية . فلو « ابتعدنا » عن قصيدة سبنسر الكانتوات القابلة للتغير (Mutubilitie Cantoes) لرأينا خلفية من الضوء الدائري المنتظم ، وكتلة سوداء مشؤومة تندفع إلى المقدمة وهذا الشكل الأوالي نفسه نراه في فاتحة سفر أيوب . ولو « ابتعدنا » عن بداية الفصل الخامس من « هاملت » ، لرأينا فاتحة قاسية على المسرح ، لرأينا البطل وخصمه ، والبطلة المنحدرة إليه ، يتبعها صراع قدري في العالم الأعلى . ولو « ابتعدنا » عن رواية واقعية كرواية « البعث » لتولستوي أو « جرمينال » لاميل زولا ، لرأينا التصميمات الميثولوجية التي يشير إليها هذان العنوانان . وفيما يلي سنقدم مزيداً من الأمثلة .

لقد عمدنا إلى تقديم سرد عن بنية التخيل أو (Dianoia) لعالمين غير منزاحين : العالم الرؤيوي والعالم الشيطاني ، المرسومين ببروز شديد في التوراة ، التوراة التي تعتبر المصدر الرئيسي للأسطورة غير المنزاحة في تراثنا . ثم نتوغل إلى بنيتين متوسطتين للتخيل ، وأخيراً نصل إلى القصص النوعية ، أو الميثويا (Mythoi) حيث تتحرك فيها بنى التخيل تلك .

نظرية الدلالة الأوالية (١)
التصور الرؤيوي

لننطلق من المخطط العام للعبة «الأسئلة العشرين» أو من «السلسلة الكبرى للكينونة»، وهي المخطط التقليدي لتصنيف معطيات الاحساس.

إن العالم الرؤيوي، أي السماء كما يفهمها الدين، يقدم لنا، أول ما يقدم، انواع الواقع، ولكن في أشكال من الرغبة البشرية، كما تدل على ذلك الأشكال التي أظهرها عمل الحضارة البشرية. إن الشكل الذي يفرضه العمل البشري والرغبة البشرية على العالم «النباتي»، مثلاً، هو شكل الحديقة أو المزرعة أو البستان أو المنتزه. والشكل البشري على العالم «الحيواني» هو عالم الحيوانات الأليفة، حيث للغنم أسبقية تقليدية في الاستعارة الكلاسيكية والمسيحية. والشكل البشري للعالم «المعدني» الشكل الذي فيه يقوم العمل البشري بتحويل الحجارة، هو المدينة. فالمدينة والحديقة والحظيرة هي الاستعارات المنظمة للتوراة ولمعظم الرمزية المسيحية، وقد تجلت هذه الأشكال بوحدة مجازية في سفر أطلق عليه بكل وضوح «سفر التصور الأخروي» أو «سفر الرؤيا» **(Apocalypse or Revelation)**، الذي صمم خصيصاً ليكون خلاصة اسطورية غير منزاحة للتوراة كلها. إن هذا، من وجهة نظرنا، يعني أن الرؤيا التوراتية هي قاعدتنا في التصور الرؤيوي.

إن كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة: المدينة والحديقة والحظيرة قد عولج في المقالة السابقة، حسب مبدأ الاستعارة الأوالية، وهو نوع شمولي، متوحد مع الأنواع الأخرى، وكل فردي يندرج في داخله. وبالتالي فان العالمين «الالهي» و «البشري» متوحدان مع الحظيرة والمدينة والحديقة، وكذلك المظهران الاجتماعي والفردي يتوحدان مع بعضهما. وعلى هذا فالعالم الرؤيوي للتوراة يقدم النموذج التالي:

العالم الالهي = مجتمع الآلهة = الاله الواحد
العالم البشري = مجتمع البشر = الانسان الواحد
العالم الحيواني = الحظيرة = الحمل الواحد
العالم النباتي = الحديقة أو المنتزه = الشجرة الواحدة (شجرة الحياة)
العالم المعدني = المدينة = البناء الواحد، المعبد، الحجر

ومفهوم «المسيح» يجمع كل هذه الأنواع في وحدة: فالمسيح هو نفسه الاله الواحد والانسان الواحد، وحمل الله، وشجرة الحياة، أو الكرمة التي نحن فروعها، أو الحجر الذي يرفضه البناؤون، والمعبد المرمم المتوحد مع جسده المتجدد. إن التوحدات الدينية والشعرية تختلف في القصد فقط، فالأول وجودي والثاني استعاري. كان الفرق في النقد الوسطوي قليل الأهمية، وكلمة **(Figura)**، كما هي مطبقة على تماهي الرمز بالمسيح، تتضمن النوعين معاً.

فلنتبسط قليلاً في هذا النموذج الشمولي الملموس في المسيحية يطبق على العالم الالهي، في شكل الثالوت الأقدس. فمهما كانت العمليات العقلية، تلح المسيحية على أن الله هو ثلاثة أشخاص، ومع ذلك فانهم إله واحد. إن مفهومات الشخص والجوهر، تجلب شيئاً من الصعوبات في تطبيق الاستعارة على المنطق، في الاستعارة الخالصة، تطبق وحدة الله على خمسة أشخاص أو سبعة عشر أو مليون بالسهولة التي تطبق على الثلاثة، ويمكن أن نعثر على الشمولي الملموس الالهي في الشعر، خارج مدار الثالوت. وفي بداية الفصل الثامن في الالياذة، عندما يجد زيوس أنه قادر، وقتما يشاء،

أن يجعل سلسلة الوجود تندمج في ذاته، نرى أن هومر أمام مفهوم ذي منظور مزدوج في الأولمب، حيث يمكن لمجموعة من الآلهة، في أي وقت، أن تجتمع تحت ارادة إله مفرد. وفي انياذة فرجيل نقابل جونو الخبيث المدمر، ولكن حديث ايناس لرجاله، بعد بضعة أسطر (Deus dabit his quoque finem) يشير إلى أن المنظور المزدوج ذاته موجود لدى جونو أيضاً. ونجد شبهاً لذلك في سفر أيوب، فهو وأصدقاؤه شديدو الورع. إنهم على قناعة أن ما حدث لأيوب يمكن أن يحدث معهم، فقد عانى أيوب العذاب والآلام بسبب مراهنة مزاجية بين الله والشيطان. ثمة احساس بأنهم على حق، وأن المعلومات المقدمة للقارىء عن الشيطان في السماء مغلوطة. لقد هزم الشيطان في نهاية القصيدة، ومهما قيل بأن اعادة صياغة قصيدة أيوب مسؤولة عن هذا، فان من الصعب أن نرى كيف تراجع التنوير الأخير لأيوب عن مفهوم الارادة الالهية الواحدة، إلى الحالة النفسية للمشهد الافتتاحي.

أما بالنسبة إلى المجتمع البشري، فان الاستعارة التي تقول إننا جميعاً أعضاء جسد واحد، قد انتظمت النظرية السياسية من أيام أفلاطون حتى أيامنا. إن كلام ملتون «لابد أن يكون الكومنولث شخصية مسيحية ضخمة، قواماً ضخماً لرجل شريف» مأخوذ من النسخة المسيحية لهذه الاستعارة، حيث نجد فيها، كما في مبدأ الثالوث، أن الصيغة الاستعارية «المسيح هو اله وانسان معاً» هي الصيغة الصحيحة القويمة، أما الصيغ الأريوسية والدوسيتية التي جاءت على شكل تشبيه، فقد عدت هرطقة. وفي كتاب هوبز «التنين» يرسم في واجهته الأساسية عدداً من الأقزام داخل جسد مارد واحد، ولهذا علاقة بالنمط نفسه من التوحد أما العقل والارادة والرغبة في جمهورية أفلاطون فتظهر على شكل الملك الفيلسوف والحراس والصناعيين، وهم عماد الدولة. وهذا موجود أيضاً في الاستعارة نفسها، التي مانزال نستخدمها عندما نتكلم عن مجموعة من الكائنات البشرية على أنها «جسد» واحد.

من السهل طبعاً في الرؤية الجنسية أن نستخدم استعارة «الجسد الواحد» لجسدين يوحدهما الحب. وقصيدة جون دُنْ «الغبطة» واحدة من قصائد عديدة

قامت على هذه الصورة، وعلى مثل هذه الوحدة قامت قصيدة شكسبير «أبو الهول والسلحفاة». وكذلك موضوعات الولاء وعبادة البطل، والاتباع المخلصين، وأمثالها، تستخدم الاستعارة نفسها.

ويتوحد العالمان: الحيواني والنباتي، كل من الآخر، ومع العـالمين: الالهي والبشري أيضاً، في المبدأ المسيحي عن الاستبدال، وفيه تتماهى الأشكال البشرية الأساسية لعالم النبات، من طعام وشراب وحصاد وكرمة وخبز وخمرة، في جسد ودم الحمل الذي هو أيضاً انسان وإله، والذي نوجد في جسده كما نوجد في مدينة أو معبد. هنا أيضاً يؤكد المبدأ القويم على الاستعارة باعتبارها مضادة للتشبيه، وهنا أيضاً يوضح لنا مفهوم الجوهر، صراعات المنطق من أجل تمثل الاستعارة. ويتضح لنا منذ مطلع «القوانين» أن أفلاطون يرى في المأدبة شيئاً من الرمزية الحشدية ذاتها. ومن الصعب أن نجد أبسط وأبرز من صورة المدنية البشرية، حيث يحاول الانسان أن يحيط بالطبيعة ويضعها في داخل جسده (الاجتماعي)، كما تجلت في الوجبة المقدسة (العشاء السري).

إن التكريم الذي يعزى عادة للخراف في عالم الحيوان يقدم لنا نمطاً أولياً مركزياً للتصور الرعوي، وكذلك للاستعارات الدينية من أمثال «مرعى» و «قطيع». إن استعارة الملك كراع لشعبه يعود بنا إلى مصر القديمة. وربما يعزى استخدام هذا المعتقد الخاص إلى أن مجتمعات الخراف، لكونها غبية، متعاطفة، عشراوية، ومن السهل سحقها، تشبه إلى درجة بعيدة المجتمعات البشرية. ولكن في الشعر يمكن لأي حيوان أن يقوم بهذا الدور إذا كان المصغون للشاعر مهيئين لذلك: ففي فاتحة بهادريانكاو الأوبانشاد، مثلاً، يعامل الحصان المضحى به، الذي يشتمل جسده على الكون كله، بالطريقة نفسها التي يعامل بها شاعر مسيحي حمل الله. وجرت العادة في عالم الطيور أن تمثل الحمامة الحب الكوني فاتخذت رمزاً لفينوس ولروح القدس بالمفهوم المسيحي. وتوحد الآلهة بالحيوانات أو النباتات، وتوحد تلك بالمجتمع البشري، يشكل أساس

الرواية الطوطمية. بعض أنماط القصة الشعبية التي تدور حول أسباب المرض، وقصص تحول الكائنات الغريبة (Supernatural) إلى حيوانات ونباتات نعرفها، تقدم شكلاً جثمانياً من نمط الاستعارة ذاته، وتظهر على شكل نمط أولي «التغير» (Metamorphosis) الذي نجده في كتابات أوفيد.

مثل هذه المرونة ممكنة في الصور النباتية. ففي التوراة استخدمت الأوراق أو ثمرة شجرة الحياة، كرموز مكان الخبز والخمرة. بل يمكن للشمولي الملموس أن يطبق ليس فقط على الشجرة، بل على الثمرة أو الوردة الواحدة. الوردة في الغرب ذات اسبقية تقليدية بين الأزهار الرؤيوية (Apocalyptic): استخدام الزهرة باعتبارها رمزاً جميعاً (حشدياً) في الفردوس، مثال بارز، وفي الجزء الأول من «ملكة الجن» يرتبط القديس جاورجيوس، صليب أحمر على أرض بيضاء، ليس فقط بقيامة جسد المسيح والرمزية السرية التي تصاحبه، بل أيضاً باتحاد الأزهار الحمراء والبيضاء في سلالة تيودور. ومحل الوردة نجد في الشرق اللوتس أو «الوردة الذهبية» الصينية، وفي الرومانسية الألمانية نجد زهرة العنبر الزرقاء تستخدم لهذا الغرض وتصبح موضة.

إن توحد الجسد البشري والعالم النباتي يقدم لنا نمطاً أولياً للتصور الأركادي، عالم مارفل الأخضر، وكوميديات الغابة عند شكسبير، وعالم روبن هود، والرجال الخضر الذين يختبئون في غابات القصة، إنهم الجزء المقابل في القصة لأسطورة تغير الاله إلى شجرة في رواية «الحديقة» لمارفل، نقابل كثيراً من توحد الروح الانسانية بطير يحط على أغصان شجرة الحياة. وتمدنا شجرة الزيتون وزيتها بتوحد آخر في الحاكم «الممسوح».

والمدينة، دعيت اورشليم أم لم تدع، هي توحد رؤيوي مع البناء الواحد، أو المعبد الواحد «بيت من عدة أجنحة»، حيث الأفراد هم حجارة الحياة، على حد تعبير العهد الجديد، إن الاستخدام البشري للعالم اللاعضوي يشتمل على السبيل أو الطريق، وعلى المدينة بشوارعها واستخدام «الدرب» لا ينفصل عن الأدب، سواء

صدر عن مسيحي مثل «رحلة الحجيج» أم عن غيره. وإلى هذا النوع تنتمي الصور الحسابية والهندسية: البرج ومعبر السلم العاصف عند دانتي وييتس، وسلم يعقوب، والسلم عند انصار الأفلاطونية الجديدة من شعراء الحب، والطريق اللولبي الصاعد، «القبة الجميلة الضخمة» التي بناها قبلاي خان، الصليب والنماذج المخمسة التي بثها براون في كل زاوية من الفن والطبيعة، والدائرة كشعار للخلود، وخاتم فوغان «الذي من الضياء الخالص اللا محدود» وهلمجرا.

وعلى مستوى النمط الأولي، حيث الشعر عبارة عن تصنيع الحضارة البشرية، نرى أن الطبيعة هي دائماً وعاء للانسان. وفي المستوى الباطني، نرى الانسان وعاء للطبيعة، وأما مدنه وحدائقه فليست تجاويف صغيرة على سطح الأرض، بل أشكال للكون البشري. ولهذا لا نستطيع في الرمزية الرؤيوية أن نحصر الانسان فقط ضمن عنصرين طبيعيين، الأرض والهواء، وفي الانتقال من مستوى إلى مستوى آخر، لابد للرمزية كما في «المزمار السحري» لتامينو، من أن تعاني محن الماء والنار. والأغلب للرمزية الشعرية أن تضع النار فوق الانسان في هذا العالم، وان تضع الماء تحته. لقد عبر دانتي حلقة النار ونهر عدن لينتقل من جبل المطهر، الذي مايزال قائماً على سطح عالمنا، إلى الفردوس أو العالم الرؤيوي الخاص. ويجمع تصور النور والنار المحيطين بالملائكة في التوراة، وألسنة اللهب المتجهة إلى العنصرة، والفحم والنار التي وضعها سيرافيم في فم اشعيا، بين النار والعالم الروحي أو الملائكي، وهو العالم الوسط بين العالمين الانساني والالهي. وتشير قصة بروميثوس في الميثولوجيا الكلاسيكية، إلى مصدر مشابه للنار، وهو اجتماع زيوس والصاعقة أو النار. وباختصار فان السماء الرؤيوية (Heaven) بمعنى السماء المرئية (SKY) تشتمل على أجسام نارية: شمس، قمر، نجوم، هي سماء متوحدة في السماء الأخروية، أو طريق إليها.

إن كل الأنواع الأخرى يمكن أن تتوحد مع النار أو تندمج عن طريق الاحتراق. ويكفي أن نشير اشارة فقط إلى الاله اليهودي ـــ المسيحي، حيث يظهر في النار محاطاً

بملائكة النار (سيرافيم) وملائكة النور (شيروبيم). الحيوان الذي يحرق في طقس التضحية، والذي يقتسم جسده بين العالمين الالهي والبشري، يدخل ضمن التصور المرتبط بنار المذبح ودخانه وتصاعد البخور وامثال ذلك. ويكون تشخيص الانسان المحترق في هالة القديس وتاج الملك، وكلاهما يقابل الرب ـ الشمس: وهذا يمكن أن يذكر المرء بـ «الطفل المحترق» في «قصيدة الميلاد» لسوثويل. وتظهر صورة الطائر المحترق في اسطورة الفونيكس (العنقاء) ويمكن لشجرة الحياة أيضاً أن تكون شجرة محترقة، كعليقة موسى المحترقة، من غير نفاد، أو شمعة الطقس اليهودي، أو «الصليب الوردي» في العبادات المتأخرة. وفي السيمياء يتوحد العالم النباتي والمعدني والمائي بالوردة والحجر والأكسير، فالزهرة والجوهرة متوحدتان في «الجوهرة في اللوتس» في الصلاة البوذية. إن الروابط بين النار والخمرة التي لا تسكر والدم الأحمر الحار للحيوانات باتت شائعة معروفة.

إن توحد المدينة بالنار يفسر لنا سبب تقديم مدينة الله في الرؤيا على أنها كتلة براقة من الذهب والأحجار الكريمة، وكل حجر يحرق بلهيب يشبه ضوءه الجوهرة. ولهذا في الرمزية الرؤيوية تكون الأجساد النارية للسماء: شمس، قمر، نجوم، داخل الجسد الالهي والبشري. وما رمزية السيمياء سوى رمزية رؤيوية من النمط نفسه: مركز الطبيعة، الذهب والجواهر مخفية في الأرض، متوحدة مع محيط دائرة الشمس، القمر، النجوم السماوية، مركز العالم الروحي، روح الانسان، متحد بمحيطه في الاله. ولهذا ثمة ترابط وثيق بين تطهير روح الانسان وتحويل الأرض إلى ذهب، ليس فقط ذهباً أدبياً، بل انه ذهب ناري منه صنعت الأجسام النارية. وتتوحد الشجرة الذهبية، مع طيرها الميكانيكي في قصيدة «الابحار إلى بيزنطة» لييتس، بالعالم النباتي والمعدني في شكل يذكرنا بالسيمياء.

ينتمي الماء، من جهة أخرى، إلى مملكة الوجود القائمة تحت الحياة الانسانية، حالة من العماء (الكاوس) أو الانحلال الذي يعقب الموت، أو العودة إلى اللا عضوية. ولهذا تعبر الروح الماء أو تغرق فيه عند الموت. ولدينا في الرمزية الرؤيوية «ماء

الحياة »، فهو رباعي في عدن يظهر في مدينة الله ويشخص في طقس المعمودية. وكما في حزقيال فان عودة هذا النهر يجعل البحر طرياً، وهذا ما جعل صاحب سفر الرؤيا يقول انه لا بحر في الآخرة. رؤيوياً يدور الماء في الجسد العالمي، كما يدور الدم في جسد الفرد. وربما قلنا « يتخلل» الجسد العالمي بدلاً من « يدور » تجنباً لمفارقة ربط دورة الدم بالموضوعات التوراتية. ولعدة قرون كان الدم مزاجاً «المزاج الدموي» من الأمزجة الأربعة، أو سوائل الجسم، تماماً مثل نهر الحياة الرباعي في جنة عدن.

نظرية الدلالة الأوالية (٢)
التصور الشيطاني

انه عالم يعارض الرمزية الرؤيوية، عالم ترفضه الرغبة كلياً: عالم الكابوس، كبش المحرقة، العبودية والألم والاضطراب، عالم قبل أن تبدأ المخيلة البشرية العمل فيه، وقبل أي تصور للرغبة البشرية، كالمدينة أو الحديقة، أقيمت بكل جمود، عالم العمل المدمر أو المتلف، والخرائب وسراديب الموت وأدوات التعذيب، وانصاب الحماقة. وكما أن التصور الرؤيوي في الشعر مرتبط بالسماء الدينية، فإن النقيض الديالكتيكي مرتبط تماماً بالجحيم الوجودي، كجحيم دانتي، أو مع الجحيم الذي يخلقه الانسان على الأرض، كما في الروايات التالية: رواية «١٩٨٤»، لأورويل و «الجحيم لسارتر»، و «ظلام في الظهيرة» لكوستلر، حيث العنوانان الأخيران يفصحان عن نفسيهما. ولهذا فان أحد الموضوعات المركزية للتصور الشيطاني هو المحاكاة الساخرة، أي سخرية المسرح عن طريق التقليد من «الحياة الواقعية».

إن عالم الاله الشيطاني يبرز بشدة القوى الغبية الخطيرة الضخمة للطبيعة كما تبدت لمجتمع متخلف تكنولوجياً. فرموز السماء في عالم كهذا تترافق مع صورة سماء صعبة المنال، والفكرة المركزية المكثفة هي فكرة القدر الساحق أو الضرورة الخارجية. إن آلة القدر تديرها آلهة خفية قصية، تتمتع بحرية ومسرة، لكن حريتها ومسرتها

مضحكتان لأنها تستبعد الانسان، فهي تتدخل في شؤون البشر من أجل حماية امتيازاتها الخاصة. ان هذه الآلهة دائماً تطالب بالتضحية وتعاقب المخالفين وتفرض الطاعة للقانون الطبيعي والأخلاق، باعتباره يحميها. إننا هنا لا نصف ـ مثلاً ـ آلهة التراجيديا اليونانية، اننا نريد تنحية الاحساس بالعزل الانساني والعقم بالنسبة للنظام الالهي، الذي هو عنصر واحد من عناصر أخرى في الرؤيا التراجيدية للحياة، مع أنه العنصر الأهم من جميع العناصر. في العصور الأخيرة أصبح الشعراء يتحدثون كثيراً عن نظرة القدسية هذه: فـ «نوبودادي» بليك وجوبيتر شلي و «الشيطان الأعلى: الله» لسوينبرن، والارادة المخمورة عند هاروي، و «الحارس الأسود الظالم» الذي قدمه هوسمان، أمثلة عن ذلك.

إن العالم الانساني الشيطاني، هو مجتمع يجمعه نوع من التوتر الجزيئي للأنانيات، إنه ولاء لمجموعة أو قائد يقوم بسحق الفرد، أو يجعل متعته نقيض واجبه أو شرفه. إن مثل هذا المجتمع لهو مصدر لا ينضب للمراثي التراجيدية التي تشبه هاملت وانتيغون. في المفهوم الرؤيوي للحياة الانسانية نجد ثلاثة أنواع من التحقق: الفردي والجنسي والاجتماعي. ففي المجتمع البشري الشقي، يمثل القائد الطاغية قطباً فردياً ساحقاً لا يعرف الشفقة، سوداوي المزاج، بارادة جشعة، يطلب الولاء، إذا كانت أنانيته الفردية تمثل الأنانية الحشدية لأتباعه. القطب الآخر تمثله الضحية البشرية (Pharmakos)، أو الضحية الفريسة، التي يجب أن تقتل لتدعيم الآخرين. ولكن في الشكل المركز للمحاكاة الساخرة الشيطانية، يصبح القطبان شيئاً واحداً. يخبرنا فريزر عن طقس قتل الملك الاله، ومهما كان ذلك في الانتروبولوجيا، فانه في النقد الأدبي الشكل الجذري الشيطاني أو غير المنزاح للبنى التراجيدية والساخرة.

العالم الروحي، في الدين، واقع متمايز عن العالم الطبيعي الفيزيائي. إلا أن الفيزيائي في الشعر لا يعارض الوجود الروحي، بل يعارض الوجود الافتراضي. لقد عرفنا في المقالة الأولى المبدأ القائل بأن تحويل الفعل إلى اشارة، الانتقال من القيام بالطقس إلى تمثيل الطقس، هو احدى سمات التطور من الهمجية إلى الثقافة. ومن السهل أن

نرى اشارات التصارع في لعبة كرة المضرب ولعبة كرة القدم، ولهذا السبب بالذات يمثل لاعبو (التنس وكرة القدم ثقافة أعلى من المصارعين والمجالدين. إن انتقال الفعل الأدبي إلى مسرحية هو شكل أساسي لتحرير الحياة التي تظهر في مستويات ثقافية أرفع، كالتربية الحرة، وانتقال الواقعة إلى تخيل. وفي هذا السياق، لا تخرج رمزية العشاء السري للعالم الرؤيوي، التوحد الاستعاري للأجساد النباتية والحيوانية والبشرية عن كونها صورة لأكل لحوم البشرية، وقد تحولت إلى محاكاة شيطانية ساخرة. إن المشهد الأخير في الجحيم البشري عند دانتي هو نهش أوغولينو لجمجمة معذبه، والمشهد الأخير عند سبنسر هو اعداد سيرينا لحفلة أكل لحوم البشر. إن صورة أكل لحوم البشر لا تشتمل فقط على صور التعذيب والتقطيع، بل على ما يعرف تكنيكياً باسم سباراغموس (Sparagmos) أو الجزء الممزق من جسد الضحية، وهي صورة نجدها في اسطورة أوزيريس وأورفيوس وبنثيوس. إن المارد آكل اللحوم البشرية، أو غول الحكايات الشعبية، الذي دخل الأدب مثل بوليفيموس (أحد المردة السيكلوب في أوديسا هومر ــ المترجم) ينتمي إلى سلسلة طويلة من أعمال الغوص في اللحم والدم، من قصة ثايستس حتى سند شيلوخ. هنا أيضاً نرى أن الشكل الذي وصفه فريزر على أنه شكل أصيل تاريخياً، هو شكل شيطاني جذري في النقد الأدبي. إن رواية «سالامبو» لفلوبير هي دراسة للصورة الشيطانية التي اعتبرت وقتها من علم الآثار، إلا أنها تحولت إلى نبوءة.

إن العلاقة الايروسية الشيطانية تصبح انفعالاً وحشياً مدمراً يعمل ضد الولاء، أو يحبط الشخص المملوك، إن رمز هذه العلاقة تكون عادة: المومس، الساحرة السيرين (جنية تسحر بغنائها ــ المترجم) أو أي أنثى أخرى تقوم بالتعذيب، رغبة جسدية تسعى إلى الامتلاك، ولذلك لا تستطيع أن تمتلك. إن المحاكاة الشيطانية للزواج، أو اتحاد روحين في جسد واحد، ربما اتخذ شكل الخنثوية، أو غشيان المحارم (وهو الشكل الشائع) أو الجنسية المثلية. إن العلاقة الاجتماعية هي علاقة الغوغاء، علاقة المجتمع البشري الباحث عن ضحية (Pharmakos) فتتوحد الغوغاء عادة بصورة

حيوان آثم مثل الهيدرا، أو فاما فرجيل (Fama)، أو وحش بالانت الذي ابتكره سبنسر.

العوالم الأخرى يمكن تلخيصها بايجاز. فالعالم الحيواني يظهر على شكل كائنات هائلة، أو وحوش الفريسة. فالذئب هو العدو التقليدي للغنم، والأشكال التقليدية الأخرى هي النمر والصقر والأفعى والدراغون (التنين). في التوراة، حيث يظهر المجتمع الشيطاني في مصر وبابل، يتوحد كل حاكم فيهما بوحوش مريعة: نيبوشادنيزار ينقلب إلى وحش في سفر دانيال، وفرعون يدعى تنين النهر في سفر حزقيال. إن التنين مناسب لأنه ليس فقط مرعباً وشريراً، بل انه خرافي أيضاً، ولهذا يمثل الطبيعة المتناقضة للشر كواقعة اخلاقية، وكنفي أبدي لهذه الواقعة. وفي سفر الرؤيا يسمى التنين «الوحش الذي كان والذي لم يكن، ومع ذلك هو كائن».

والعالم النباتي هو غابة شريرة مثل الغابات التي نلقاها في «كاموس» لملتون، أو في بداية جحيم دانتي، أو هو الأرض البور التي تترافق بالمصير التراجيدي، منذ شكسبير وحتى هاردي، أو هو البرية كما في «تشايلد رولاند» لبراوننغ أو «الأرض اليباب» لايليوت. أو يمكن أن يكون حديقة مسحورة شريرة، كما عند سيرس، وكما عند اسلاف النهضة مثل تاسو وسبنسر. والأرض البور تظهر في التوراة، بشكلها الشمولي الملموس في شجرة الموت، شجرة المعرفة المحرمة في سفر التكوين، وشجرة التين التي لا تثمر في الأناجيل، وفي الصليب. العصاة برأسها الذي يشبه القلنسوة، والرجل الأسود أو الساحر المتعلق بها هي الشجرة المحترقة وجسد العالم الجهنمي. السقالات والمشانق وجذوع الأشجار وأخشاب التشهير والسياط والقضبان يمكن أن تكون تعديلات عنها. والتناقض بين شجرة الحياة وشجرة الموت عبر عنه تعبيراً جميلاً ييتس في قصيدته «شجرتان».

قد يبقى العالم اللاعضوي على شكل صحارى عديمة المفعول، وعلى شكل صخور وأرض بور. مدن الدمار والليل المخيف تنتمي إلى هذا العالم، وكذلك الخرائب

الكبرى للعجرفة، من برج بابل وحتى الأعمال الضخمة لأوزيما ندياس. صور العمل الفاسد تنتمي إلى هذا العالم أيضاً: آلات التعذيب وأسلحة الحرب والدرع، وصور الآليات المبثة، ولأنها لم تجعل الطبيعة كالبشر فانها ليست من الطبيعة ولا من البشر. وتمشياً مع المعبد أو البناء الواحد للرؤيا، فان لدينا السجن والزنزانة، وأتون الحرارة المقفل الذي لا يعرف نوراً، كمدينة «ديس» عند دانتي. هنا أيضاً تقابلنا الصور الهندسية المقابلة: اللولب المشؤوم (الدوامة والاعصار أو خاربديس) والصليب المشؤوم، والدائرة المشؤومة، وعجلة القدر أو الحظ. إن توحد الدائرة مع الأفعى، الحيوان الشيطاني المشهور، يقدم لنا الأفعوان الملتف، أو الأفعى التي ذيلها في فمها. وانسجاماً مع هذا الطريق الرؤيوي، الدرب الصحراوي لله الذي تنبأ به أشعيا، لدينا في هذا العالم المتاهة أو درب التيه، صورة فقدان الاتجاه، وغالباً ما يكون في وسطه وحش كالمنتور مثلاً. وتيه اسرائيل في الصحراء، الذي كرره المسيح مراراً عندما كان بصحبة الشيطان (أو وحوش البرية كما في انجيل مرقس) ينسجم مع هذا النموذج. ويمكن أن يكون التيه غابة مشؤومة، كما في «كاموس» لملتون. وقد استخدمت سراديب الموت ضمن هذا السياق نفسه في «فون الاله المرمري» لهوثورن. وعندما تتركز الاستعارة أكثر فان التيه يصبح الأمعاء المتلوية داخل الوحش المشؤوم نفسه.

عالم النار هو عالم الشياطين الخبيثة، كالسراب الخادع، أو الأرواح التي حطمها الجحيم، وتبدو في هذا العالم على شكل احراق الكافر **(Auto dafe)** كما أشرنا، أو على شكل مدن محترقة، مثل سادوم. ومما يقابل النار المطهرة، أو المنقية، الأتون المخيف في سفر دانيال. وعالم الماء هو ماء الموت، وغالباً ما يتوحد بالدم المراق، كما عند دانتي في تشخيصه الرمزي للتاريخ، وقبل كل شيء، «البحر المدهش المالح»، الذي يمتص كل الأنهار في هذا العالم، ولكنه يختفي في الرؤيا من أجل دورة المياه الجديدة. البحر والوحش في التوراة يتوحدان في اللوياثان، وهو وحش بحري يتوحد بالطغاة الاجتماعيين في بابل ومصر.

نظرية الدلالة الأوالية (٣)
التصور التماثلي

معظم التصور في الشعر، لابد أن يتعامل مع العوالم الأقل تطرفاً، أكثر من تعامله مع عالمي السماء والجحيم اللذين يظلان أبد الدهر لا يتغيران. إن التصور الرؤيوي يناسب الطريقة الميثولوجية، والتصور الشيطاني يناسب الطريقة الساخرة في المرحلة الأخيرة التي حصلت فيها عودة إلى الأسطورة. في الطرق الثلاث الباقية تعمل هاتان الطريقتان بشكل ديالكتيكي، فتدفعان القارىء إلى قلب العمل الاستعاري الاسطوري غير المنزاح. ولذلك نتوقع أن تكون ثمة، بناء على ذلك، ثلاث طرق تنسجم مع الطريقة الرومانسية وطريقة المحاكاة العليا، وطريقة المحاكاة الدنيا. وسوف نهتم بطريقة التصور المحاكاتي العليا اهتماماً قليلاً، للحفاظ على النموذج البسيط للاتجاهين: الرومانسي والواقعي داخل البنيتين غير المنزاحتين اللتين تحدثنا عنهما في بداية هذه المقالة.

هذه البنى الثلاث هي أقل قوة من حيث الاستعارة، ولكنها مجموعات من الصور ذات الدلالة، عندما تجتمع مع بعضها تخلق ما يسمى «الجو» **(Atmosphere)** إن طريقة القصة (الرومانس) تقدم عالماً ممثلناً **(Idea lized)**: ففي الرومانس يكون الأبطال في غاية الشجاعة والبطلات في غاية الجمال، ويكون الآثمون في غاية الاثم، أما الاحباطات والغموض والعراقيل في الحياة العادية فالاهتمام بها قليل. ولهذا فان تصورها

يقدم المقابل البشري للعالم الرؤيوي الذي يمكن أن نسميه «مماثلة البراءة». اننا نعرف جيداً. إننا لا نعرفه من عصر الرومانس نفسه، بل من العهود المتأخرة التي احتذت الرومانس قليلاً: كاموس (لملتون) العاصفة (لشكسبير) والفصل الثالث من ملكة الجن (لسبنسر)، من عصر النهضة. أما الفترة الرومانسية فهناك أغاني البراءة لبليك، وصورة (بيولا) عند بينيان، واندميون لكيتس، وابسيكيديون لشلي.

في مماثلة البراءة تكون الشخصيات الالهية والروحية مزدوجة عادة، فالشيوخ الحكماء مع القوى السحرية، مثل بروسبيرو، أو الأرواح الحارسة، كرفائيل قبل سقوط آدم. ويبرز الأطفال من بين الشخصيات البشرية، وتكون فضيلة الطهارة مترافقة مع الطفولة ومع حالة البراءة، وهذه الفضيلة، في هذه البنية من التصور، تتضمن عادة العذرية. ففي كاموس تترافق طهارة الليدي، مثل كلمة بروسبيرو، بالسحر، كالعفة الممنعة عند بريتومارت، لسبنسر. ومن السهولة بمكان أن تكون العفة عند الفتيات والنساء الصغيرات ــ مثل ماتيلدا دانتي وميراندا شكسبير ــ لكن عفة الذكر هامة أيضاً، كما تظهر ذلك قصص الكأس المقدسة. لقد جعل تنسون السير غالهاد يلاحظ نقاوة قلبه فتتضاعف قوته. وهذه الملاحظة ترتبط مع تصور العالم الذي ينتمي إليه. النار في العالم البريء رمز للتطهر، عالم من اللهب لا يستطيع عبوره إلا صاحب العفة الكاملة، كما عند سبنسر في قلعة بوسيرانا، والنار المطهرة تظهر في قمة مطهر دانتي، وسيف اللهب طرد آدم وحواء من الفردوس بعد سقوطهما. وفي قصة الجمال النائم، يقام جدار النار من شوك وعوسج: ففاغنر في **(Die Walkure)** يدع النار يتعهدها المشرفون على المسرح: أما القمر فله أهمية خاصة في هذا العالم، لأنه أبرد الأجسام السماوية النارية، ولذا فهو الأكثر عفة.

من بين الحيوانات يبرز الغنم والحملان الرعوية مع الخيول وكلاب الرومانس، في مظاهرها اللطيفة من ثقة واخلاص. والحصان الخرافي وحيد القرن، الرمز المألوف للطهارة، وعاشق العذارى، له مكانة مرموقة هنا. وكذلك الدلفين، الذي باندماجه بالأريون، يبدو المقابل البريء للوياثان، فلتواضعه وخضوعه، يبدو حيواناً مختلفاً

كالحمار. والاحتفال الدرامانتيكي بالحمار، ولا يقل عن الاحتفال بالاسقف الصبي، ينتمي إلى هذه البنية من التصور. وعندما يضع شكسبير رأس حمار في أرض الجن لايكون قد فعل شيئاً فريداً، مثل قصيدة روبنسون، إنما يتبع تقليداً يعود إلى أبوليوس الذي قدم لنا لوسيوس وهو يستمع إلى قصة كيوبيد وسايكي. الطيور والفراشات (وهذا هو عالم سايكي. وسايكي تعني الفراشة) والأرواح أمثال أريل (عند شكسبير) وربما (عند هدسون) هم مواطنون طبيعيون.

الحديقة الفردوسية وشجرة الحياة، تنتميان إلى البنية الرؤيوية، كما رأينا، لكن جنة عدن نفسها، كما قدمتها التوراة وعرضها ملتون، تنتمي إلى هذا النوع، ويضعها دانتي قبل الفردوس مباشرة. وحدائق أدونيس عند سبنسر توازي كل التطورات الوسطوية لموضوع «المكان الأنسب». ويحظى رمز جسد العذراء بأهمية خاصة باعتباره «حديقة مسيجة» **(Hortus Conclusus)**، كما في سفر نشيد الأنشاد. والمقابل الرومانسي لشجرة الحياة يظهر في عصا الساحر، واهبة الحياة، وكذلك الرموز الأخرى مثل القضيب المزهر عند تانهوزر.

المدن غريبة عن الروح الرعوية والريفية لهذا العالم، والبرج والقلعة، مع الكوخ وعرزال التنسك، هي الصور الكبرى للسكن. أما رمزية الماء فتظهر في الينابيع والبرك، والمطر المخصب، والجدول الذي يفصل الرجل عن المرأة، بحيث يحفظ العفة لكل منهما، كنهر ليتي عند دانتي. ويقدم لنا موضوع حديقة الزهر **(Birnt Norton)**، موجزاً ولكنه موجز كامل عن رموز مماثلة البراءة، بحيث يذكرنا بالقسم الثاني من قصيدة أودن (كايروس ولوغوس).

إن العالم البريء ليس حياً كله، مثل العالم الرؤيوي، وليس ميتاً كل الموت مثل عالمنا: إنه عالم احيائي **(Animistic World)** مليء بالأرواح الدقيقة. كل شخصيات مسرحية (كاموس) هي أرواح دقيقة ما عدا الليدي واخوتها، وعلاقات أريل مع الأرواح الهوائية، وعلاقات العفريت بالأرواح النارية (يقول بورتون عن الأرواح النارية اننا نسميها

عفاريت) وعلاقات كاليبان بالأرواح الأرضية، واضحة كل الوضوح. وعند سبنسر نجد فلوريميل وماريتيل، ومن اسميهما نعرف أنهما أرواح الأزهار والماء، وهما أشبه ببروسربين وأدونيس. وفي (كاموس) و (أنشودة الميلاد) نجد الطبيعة البرئية، الطبيعة غير الساقطة، وكأنها نظام مصان مقدس، تقدم لنا عن طريق هارموني غير مسموعة من موسيقى الأجواء.

وكما أن الأفكار المنظمة للرومانس (القصة) هي العفة والسحر، فان الأفكار المنظمة لمنطقة المحاكاة العليا هي الحب والشكل. وكما يدعى حقل الصور الرومانسية مماثلة البراءة، فان حقل التصور المحاكاتي الأعلى يدعى «مماثلة الطبيعة والعقل». هنا نجد التشديد ينصب على النظرة المركزة، والاتجاه نحو مثلنة ممثلي الاله والعالم الروحي من البشر، ويكون ذلك عن طريق المحاكاة العليا. المقدس يحدد الملك، والمعشوقة في الحب الرفيع هي ربة، وحب الربة والملك عبارة عن قوة ثقافية تدخلهما في العالم الروحي أو العالم المقدس. إن نار العالم الملائكي تتوهج في تاج الملك وفي عيني الليدي. أما الحيوانات فمن النوع الجميل الفاخر: في رأس الحيوانات يقف النسر والأسد رمزاً للملكية كما يراه الموالون، والصقر والحصان رمز «الفروسية» أو الاستقراطية الخيالة، والطاووس والبجعة من الطيور المرشدة. والفوينكس (أبو الهول) أو طائر النار العجيب رمز شعري مفضل، وخصوصياً في انكلترا، للملكة اليزابيت. وقد تراجع رمز الحديقة، كما تراجع رمز المدينة في الرومانس (القصة)، وهناك حدائق شكلية ذات صلة وثيقة بالأبنية، إلا أن فكرة «عالم» الحديقة تظل فكرة رومانسية. ومازال عصا الساحر استعارة الصولجان الملك، والشجرة السحرية استعارة للراية الخفاقة. والمدينة ترمز بشكل خاص إلى المدينة العاصمة، وفي وسطها تقوم المحكمة، وسلسلة من المراتب تكون داخل المحكمة، وعلى رأسها «الحضور» الملكي. وكلما غصنا في الطرق المستخدمة وجدنا عدداً متزايداً من الصور الشعرية مأخوذة من الظروف الاجتماعية للحياة. فرمزية الماء تتمركز في نهر منظم، فالتايمز في انكلترا يجري برقة عند سبنسر، وبايقاع كلاسيكي جديد عند دنهام، نهر يليق بزينته الزورق الملكي.

في منطقة المحاكاة الدنيا ندخل عالماً يمكن أن نسمية « مماثلة التجربة » ، والذي له علاقة بالعالم الشيطاني ، متطابقة مع علاقة العالم البريء الرومانسي بالعالم الرؤيوي . وما عدا العلاقة الساخرة وما عدا بعض الموروثات ، أو الرموز الدلالية أمثال الحرف القرمزي عند هوثورن ، والطاسة الذهبية والبرج العاجي عند هنري جيمس ، فان الصور عبارة عن صور عادية من التجربة ، ولا تحتاج إلى شرح باستثناء بعض التعليقات حول سمات خاصة تطرح أمامنا للاستعمال . وتبدو أفكار المحاكاة الدنيا أصيلة وفعالة . ليس للاله والكائنات الروحية إلا دور قليل في رواية المحاكاة الدنيا ، وفي الكتابات الثيمية ، يعاد اكتشافها عمداً ، أو تعامل باعتبارها بديلاً جمالياً . في اريهون **(Erewhon)** (وهذا لصيق برأي بطلر الخاص ، كلما كرر فكرة الحياة والعادة) تقدم النصيحة لمن لم يولد ، وذلك بأنه إن كان هناك عالم أرواح فعلاً ، فعلى المرء أن يدير له ظهره ، ليجده ثانية في العمل الفوري . والمذهب نفسه في اكتشاف الايمان عن طريق الأعمال ، نجده عند كارليل ورسكين وموريس وشو . عند الشعراء ، حتى الذين تبدو طقوسيتهم واضحة ، هناك اتجاهات متوازية . فلو نظرنا من عدة زوايا لما كان ثمة تناقض كبير أكثر من التناقض بين « الحركة والروح » الذي اكتشفه وردزورث في دير تنترن **(Tintern Abbey)** ، و « الفارس » الذي اكتشفه هوبكنز في الصقر ، ومع ذلك فان الاتجاه نحو ارساء الرؤية الروحية في الخبرة النفسية التجريبية هو اتجاه عالم لدى الاثنين .

ان معالجة المحاكاة الدنيا للمجتمع البشري ، تعكس مذهب وردزورث بأن المواقف الانسانية الأساسية ، بالنسبة إلى الشاعر ، هي مواقف عامة ونمطية . ويتفق مع هذا كمية كبيرة من محاكاة مثلنة الحياة في الرومانس (القصة) إنها محاكاة ساخرة ، تصل إلى التجربة الدينية والجمالية . أما بالنسبة إلى العالم الحيواني فان توماس هكسلي يشير إلى أن الصفات التي تشترك بها الانسانية مع القرد والنمر ليست سوى محاكاة دنيا . لقد كان القرد دائماً حيوان المحاكاة الأول ، ومنذ القديم يعتبر المحاكي الأمهر للانسان قبل نظرية التطور بزمان . وظهور نظرية التطور جعلت المماثلة في التناسب ، فنسبياً يصبح الانسان الحالي قرداً تجاه انسان المستقبل ، كما يقول زارادشت نيتشه . إن

جمع هكسلي بين القرد والنمر، يذكرنا بالمعتقد الشعبي عن العنف المرير الذي لا يرحم لكل من القردة و «رجال الكهوف»، وهو معتقد أكثر مصداقية بقليل من المعتقد عن الأحصنة ذوات القرون والهولات، لكنه يظهر ميلاً إلى النظر في التاريخ الطبيعي من داخل اطار الاستعارات الشعرية. إن المحاكاة الدنيا ليست بالحقل الغني بالرمزية الحيوانية، إلا أن قرد هكسلي ونمره يتكرران عند كبلنغ في «كتاب الأدغال» حيث تلغو القرود على رؤوس الشجر من دون هدف مقصود، فتشبه المثقفين تماماً، بينما الحيوان البشري يتعلم الحكمة من الفهد في الأدغال بدلاً من أن يتعلم السطو العشوائي.

إن الحدائق في المحاكاة الدنيا تخلي مكانها للمزارع والعمل الشاق للانسان مع المجرفة، أو للفلاح أو لعزاقة الشوك التي تعتبر عند هاردي صورة للانسان نفسه، «المعذب المهان» وتتخذ المدن، طبعاً، شكل المتروبول الحديث، الذي يشكل متاهة، حيث تتجلى الكآبة العاطفية الرئيسية في الوحدة والحاجة إلى التواصل. وكما أن رمزية الماء في عالم البراءة تتألف في قسمها الأعظم من الينابيع والجداول، فان التصور في المحاكاة الدنيا يفتش عن بحر كونراد «العنصر التدميري» وعليه اللوياثان المؤنسن أو «الزورق النشوان» من أي حجم كان، من الحجم الطيطاني عند هاردي حتى الزورق الصغير المكشوف، بغرابته الساحرة حتى في الأدب، وهي الصورة المفضلة عند شلي. أما موبي ديك فيعيدنا إلى شكل اللوياثان الأكثر تقليدية. والمخرب الذي يظهر في نهاية رواية تونو ـــ بونغي، لاتش جي ويلز، إنما اقتبسه من كاتب محاكاة دنيا، ليس على صلة وثيقة بالرموز الموروثة. وغالباً ما تكون رمزية النار ساخرة تدميرية، كما في خاتمة «غنائم بوينتون». وفي العهد الصناعي، يعقد بروميثوس الذي سرق النار لخدمة الانسان، الشكل الميثولوجي المفضل لدى الشعراء، إن لم يكن المفضل الوحيد.

إن علاقة البراء والتجربة بالتصور الرؤيوي والشيطاني توضح ناحية من الانزياح التي تحدثنا عنها قليلاً: الانزياح نحو الاخلاق. والناحيتان الديالكتيكيتان هما أساساً

المرغوب واللا مرغوب. أدوات التعذيب والزنزانات تنتمي إلى الرؤية المشؤومة ليس لأنها محظورة أخلاقياً، بل لأن من المستحيل أن نجعلها أشياء مرغوبة. والاشباع الجنسي من جهة أخرى يعتبر مرغوباً وإن حرم أخلاقياً. إن المدنية تسعى إلى جعل المرغوب والأخلاقي متطابقين. إن طالب «الميثولوجيا المقارنة» يصل، في دراسته للعبادة القديمة أوالبدائية، إلى معرفة بالخلق الأسطوري غير المحدود، بحيث يتحقق كيف أن كل الأديان العليا، قد ضيقت من رؤاها الأخروية من أجل الرؤى المقبلة أخلاقياً. إن شيئاً كثيراً من التطهير يكمن وراء تطور الميثولوجيات اليهودية واليونانية والميثولوجيات الأخرى، أو كما اعتاد طلبة الدراسات الأسطورية في العهد الفكتوري أن يقولوا: لقد جرى تطهير بربرية كريهة معقدة، بمصفاة أخلاقية عظيمة. إن الميثولوجيا المصرية تبدأ باله يخلق العالم عن طريق الاستمناء وهي طريقة منطقية لترميز عملية الخلق (de Deo)، لكنها ليست الطريقة التي نتوقع أن نجدها عند هومر، ناهيك عن العهد القديم. وطالما يتبع الشعر الدين نحو الأخلاق، فإن الأنماط الأولى الدينية والشعرية ستكون لصيقة إلى بعضها، كما هي عند دانتي. وتحت مثل هذا التأثير تتجه التصورات الجنسية الرؤيوية ـ مثلاً ـ إلى أن تصبح تصورات زواجية أو عذرية، فينحاز خرق المحارم والشذوذ الجنسي والزنا إلى الجانب الشيطاني. والصفة في الفن التي سماها ارسطو (Spoudaios) والتي ترجمها ماثيو ارنولد «الجدية العالية» تنتج من دخول الدين والشعر ضمن الاطار الأخلاقي العام.

إلا أن الشعر يميل باستمرار إلى تعديل ميزانه، بالعودة إلى نموذج الرغبة والابتعاد عن المواضعات والأخلاق. ويفعل هذا عادة في الهجاء وهو النوع الذي يبتعد كثيراً عن «الجدية العالية»، ولكن ليس دائماً. للأخلاقي والمرغوب صلات كثيرة هامة مع بعضهما، ولكن ماتزال الأخلاق، التي تنسجم مع التجربة والضرورة، شيئاً واحداً، والرغبة، التي تحاول الخلاص من الضرورة، هي شيء آخر مختلف تماماً. وهكذا يكون الأدب، كقاعدة، أقل صلابة من الأخلاق، ويعزى الكثير من حالاته، ككفن جميل، إلى الواقع إن الصفات التي يدعوها الدين والأخلاق سفيهة بذئية مدمرة داعرة مجدفة،

لها مكانتها الخاصة في الأدب، ولكنها لا تستطيع التعبير عن نفسها إلا من خلال التكنيك البارع للانزياح.

وأبسط التكنيكات يتجلى في الظاهرة التي نسميها «التعديل الشيطاني» أو العكس المتعمد للصور الأخلاقية المألوفة للأنماط الأولى. إن أي رمز، على الاطلاق، يستمد معناه أولاً من سياقه: فالتنين قد يكون مشؤوماً في القصة (الرومانس) الوسطوية، أو أليفاً في القصة المسيحية، وقد تكون الجزيرة جزيرة بروسبيرو أوسيرس. ولكن بسبب الكمية الضخمة للرمزية المتنورة والتقليدية في الأدب، فان بعض الصور الثانوية تصبح مألوفة. إن الأفعى، بسبب دورها في قصة جنة عدن، تنتمي إلى الجانب المشؤوم في سردنا للأدب الغربي، والعواطف الثورية لشلي هي التي دفعته إلى استخدام الأفعى البريئة في «ثورة الاسلام»، أو يمكن أن يرمز إلى المجتمع الحر والمتساوي بعصبة من اللصوص أو القراصنة أو الغجر، أو يمكن أن يرمز إلى الحب بانتصار الزنا على الزواج، كما في الكوميديا الثلاثية، أو الانحراف وراء الشذوذ الجنسي (إذا كان ما يحتفي به فرجيل في الرعوية القافية هو حب حقيقي) أو شذوذ اختراق المحارم، كما نجد ذلك عند كثير من الرومانسيين. في القرن التاسع عشر، مع تقدم الأسطورة الشيطانية، انتظم هذا النوع من الرمزية المعكوسة في نماذج من «الألم الرومانسي»، وعلى الأخص السادية والبروميثية والعقيدة الشيطانية، التي يبدو أنها لدى بعض «المنحطين» **(Decadents)** تسعى أن تبعد عن الخرافة **(Superstition)** أياً من فضائل الدين. فالعقيدة الشيطانية ليست تطوراً معقداً. فمثلاً هكلبري فن (لمارك توين) يستحوذ على عاطفتنا واعجابنا بتفضيله الجحيم، مع صديقه المسحور، على سماء الاله، مالك العبيد البيض. ومن جهة أخرى يمكن أن يستخدم التصور الشيطاني التقليدي نقطة انطلاق لحركة انعتاقية، مثل مدينة الدمار في «رحلة الحاج» لبنيان. إن الرمزية السيميائية في هذا السياق الانعتاقي تتخذ الأفعى الملتفة **(Ouroboros)** والخنثى، مثلما تتخذ التنين الرومانسي التقليدي، كصور لها.

الرمزية الرؤيوية تقدم المرغوب، الذي فيه تتوحد رغبات الانسان وطموحاته مع

الآلهة، أو تتكيف هذه الرغبات والطموحات مع الآلهة، أو يتم اسقاطها عليها. إن فن مماثلة البراءة، التي تتضمن معظم ما هو ساخر (في مظهره المعروف حيث ينتهي نهاية سعيدة) وما هو شاعري ورومانسي ومبجل ومطرى وممثلن وسحري، يعتبر محاولة لتقديم المرغوب في شكل انساني مألوف ممكن تحقيقه ومسموح به أخلاقياً. والشيء نفسه يقال عن علاقة العالم الشيطاني بمماثلة التجربة. فالتراجيديا، مثلاً، هي رؤية ما حدث ويجب أن يقبل ويسلم به. وبهذا المعنى فانه انزياح اخلاقي مقبول للامتعاض المرير الذي يجعل البشرية تشعر بوجوب معاداة العقبات التي تقف في وجه رغائبها. ومهما شعرنا بخبث أثينا في مسرحية سوفوكليس «أجاكس»، فان التراجيديا تدلنا بوضوح أن علينا أن نفهم امتلاكها للقوة، حتى ضمن أفكارنا نحن. إن المسيحي الذي يعتقد أن الآلهة اليونانية ليست سوى شياطين يقوم بتفسير شيطاني، غير منزاح إذا كان بصدد انتقاد مسرحية سوفوكليس. مثل هذا النقد لا يقدم لنا كل ما كان سوفوكليس يحاول أن لا يقوله، وإنما هو نقد سليط لبنية التراجيديا الشيطانية الكامنة. ونجد هذا النوع ذاته من التفسير، في الكثير من الشعر المسيحي الذي يعالج غضب الرب العادل، أي المضمون الشيطاني لصورة الأب الممقوت. وعندما نشير إلى النماذج الرؤيوية أو الشيطانية، الكامنة والمستقرة في عمل أدبي، علينا ألا نقترف خطأً افتراض أن هذا المضمون الكامن الخفي هو المضمون الحقيقي الذي كشفه رؤيوياً رقيب كذوب. إنه العامل البسيط الوحيد الذي يكشفه التحليل النقدي الكامل. إنه العامل (Factor) الذي يصعد بعمل أدبي خارج دائرة ما هو تاريخي.

نظرية الميثة (Mythos)

دلالة القصيدة، بنيتها في التخيل، إنما يكون ضمن نموذج ثابت. البنى الخمس للدلالة، التي قدمناها، هي المفاتيح ــ إذا استخدمنا لغة الموسيقى ــ التي بواسطتها تكتب هذه البنى وتحل، إلا أن القصة تشتمل على حركة من بنية إلى أخرى. منطقة هذه الحركة هي الميادين الثلاثة المتوسطة. وبما أن العالمين الرؤيوي والشيطاني يتألفان من بنى ذات وحدة مجازية خالصة، فانهما لا يتغيران أبداً، فهما، وجودياً، أو كمشروع وجودي، سماء وجحيم، حيث الحياة مستمرة أبداً، ولا توجد «عملية» حياة. إن مماثلات البراءة والتجربة تمثل توافق الأسطورة والطبيعة: فهما يقدمان لنا، ليس «الـ» المدينة و «الـ» حديقة كهدف أخير للرؤية البشرية، بل عملية البناء والزراعة. إن الشكل الأساسي للعملية عبارة عن حركة دائرية، يتناوب فيها التعاقب والانحطاط، الجهد والاستجابة، الحياة والموت الذي هو ايقاع العملية. ولهذا فان الأنواع السبعة للصور تظهر في أشكال مختلفة للحركة الدائرية. وهكذا:

١ ــ في العالم الالهي تكون العملية أو الحركة المركزية هي الموت والولادة الثانية للاله، أو اختفاؤه وعودته، أو تجسده وانسحابه. هذا النشاط الالهي يتوحد أو يترافق مع العملية الدائرية أو العمليات الدائرية للطبيعة: فالله يمكن أن يكون الاله ــ الابن،

يموت ليلاً ويولد ثانية في الفجر، أو مع الانقلاب الشتوي، أو يمكن أن يكون اله الانبات، يموت خريفاً وينهض في الربيع أو (كما في قصص ولادة بوذا) يمكن أن يكون إليها متقمصاً يمر عبر سلسلة من دورات الحياة الانسانية أو الحيوانية. وهو خالد كإله، وهي سمة ثابتة لكل الأساطير التي يولد فيها الاله الميت، مرة ثانية من غير أن يتغير شخصه. ولهذا فان المبدأ البنيوي الاسطوري أو المجرد للدورة وهو استمرار الوحدة في حياة الفرد من الولادة حتى الموت، يمتد من الموت إلى الولادة الثانية. وإلى هذا النموذج من التكرار المتوحد، أي موت الشخص ذاته وانبعاثه ثانية، يمكن الحاق النماذج الدائرية الأخرى كلها. إن التمثل قد يكون لصيقاً في الثقافة الشرقية، حيث مبدأ التناسخ مقبول أكثر من الغرب.

٢ ـــ يقدم لنا عالم النار بأجساده السماوية ثلاثة ايقاعات دائرية. أشدها وضوحاً رحلة الاله ـــ الابن عبر السماء، على زورق أو عربة، فيعبر ممراً سرياً عبر العالم السفلي المظلم، واحياناً يعتقدون أن الممر هو جوف وحش مفترس، ثم يعود إلى نقطة البداية. إن الدورة الانقلابية للسنة الشمسية تقدم لنا توسيعاً لهذه الرمزية ذاتها، التي اندمجت في آدابنا المسيحية. هنا نجد مزيداً من التأكيد على موضوع الولادة الجديدة التي تهددها قوى الظلام. لقد كانت الدورة القمرية قليلة الأهمية بالنسبة إلى الشعر الغربي في العصور التاريخية مهما كان دورها خطيراً في عصور ما قبل التاريخ. إلا أن التعاقب الخطير للقمر القديم «الاختفاء المحاقي»، والقمر الجديد، يمكن أن يكون، باعتباره مماثلة قريبة جداً، مصدراً للايقاع ذي الأيام الثلاثة من موت واختفاء وانبعاث، نجده في رمزية الفصح.

٣ ـــ العالم الانساني وسط بين الروحي والحيواني، ويعكس تلك الثنائية في ايقاعاته الدائرية فموازاة مع الدورة الشمسية للنور والظلام، هناك الدورة المتخيلة لحياة الحلم واليقظة. هذه الدورة هي أساس طباق التخيل بين التجربة والبراءة كما رأينا من قبل. وبما أن الايقاع البشري هو نقيض الايقاع الشمسي: فان الليبيدو الجبار يستيقظ عندما تنام الشمس، وضوء النهار هو في الأغلب ظلام سبات الرغبة. وبالاشتراك مع

الحيوانات، نجد أن الانسان يألف الدورة العادية للحياة والموت، إذ فيها تناسل ولكن ليس فيها ولادة ثانية للفرد.

٤ ــ من النادر، في الأدب والحياة، أن نجد حيواناً آهلاً يعيش بسلام طيلة حياته حتى يصل إلى الاستئذان بالرحيل (Nunc Dimittis) والاستثناءات، مثل كلب أوديسيوس، تناسب موضوع العودة إلى الوطن، أو النهاية الكاملة للحركة الدائرية. إن حياة الانسان وحياة الحيوان، تخضعان معاً لنظام، فهما معرضتان باستمرار لعملية الحياة التراجيدية، إذ بعنف يجهز على هذه الحياة حادثة عرضية أو تضحية أو ابادة أو شيء يفوق القدرة، والمتابعة التي تعقب الحدث التراجيدي، هي شيء آخر غير الحياة نفسها.

٥ ــ بالطبع يمدنا عالم النبات بالدورة السنوية للفصول، وغالباً ما يتحد أو يتمثل بشخصية الهية تموت في الخريف، أو تقتل أثناء الحصاد والكرمة، وتختفي في الشتاء، وتعود في الربيع. ويمكن أن تكون الشخصية الالهية ذكراً (ادونيس) أو أنثى (بروسربين) إلا أن نتيجة البنى الرمزية تكون مختلفة نوعاً ما.

٦ ــ الشعراء، كالنقاد، اشبنجلريون عامة، بمعنى أنه في الشعر، على رأي اشبنجلر، تخضع الحياة المدنية لدورة عضوية من النمو والنضج والانحطاط والموت، والولادة الثانية في شكل متفرد آخر. وتحضرنا هنا موضوعات العصر الذهبي أو البطولي في الماضي، عن الألف القادمة، عن عجلة الحظ في الحياة الاجتماعية، وعن مرثاة (ubi sunt) الأوبي سانت (مرثاة وسطوية تبدأ بهاتين الكلمتين للدلالة على أن الحياة عابرة ــ المترجم)، عن التأمل في الخرائب، والحنين إلى البساطة الرعوية، والأسف على انهيار امبراطورية.

٧ ــ لرمزية الماء دورتها الخاصة، من المطر حتى الينابيع، ومن الينابيع والجداول حتى البحيرات والأنهار، ومن الأنهار إلى البحر أو ثلج الشتاء، ثم التكرار من جديد.

تنقسم هذه الرموز الدائرية إلى أربعة أدوار رئيسية، والفصول الأربعة للسنة

لكونها نمطاً لأربعة مراحل لليوم (الصبح والظهر والمساء والليل) ولأربعة أوجه لدورة الماء (المطر، الجداول، الأنهار، البحر أو الثلج) وأربع مراحل للحياة (الصبا، النضج، الشيخوخة، الموت) وهكذا. نجد عدداً كبيراً من الرموز ذات أوجه ثلاثية أو رباعية في «الأرض الخراب» لاليوت (حيث يجب أن نضيف اربع مراحل للثقافة الغربية: الوسطوية والنهضة والقرن الثامن عشر والمرحلة الحالية). وربما نلاحظ أن ليس ثمة دائرة للهواء. فالريح تهب حيث تشاء، والصور التي تعالج حركة «الروح تكاد تترافق مع موضوع «اللاتوقع»، أو الأزمة المفاجئة.

في دراسة قصائد ذات مجال واسع مثل الكوميديا الالهية والفردوس المفقود نجد أن علينا تعلم الكثير عن الميثولوجيا. وتبدو هذه الكونية (Cosmology) على أنها علم عصرها. إنها تخطيط للمتطابقات التي، بعد أن تقدم لنا روزنامة غير كافية تماماً، وبضع كلمات أمثال (Phlegmaic) و (جوفيال)، تفقد وظيفتها كعلم. وهناك أيضاً قصائد أخرى من علم عفا الدهر عنه، مثل «جزيرة الأرجوان» و «حياة النبات» و «فن الاحتفاظ بالصحة»، التي بعثت باعتبارها من باب حب الاطلاع. وعلى الناقد الأدبي ألا يتجاوز الاطراء إلى الشعر الذي تشتمل عليه أمثال هذه القصائد، إذ أن العلم المنظوم شعراً يحتفظ ببنية وضعية للعلم، فيكون بذلك قد فرض على الشعر ما ليس شعراً. ولجعله شعراً، يحتاج إلى مزيد من البراعة، لكن معظم المنجذبين إلى مثل هذه الموضوعات هم شعراء لا براعة عندهم. إن دانتي وملتون كانا بالتأكيد شاعرين أكثر من داروين أو فلتشر: وربما كان من الأجدى الزعم أن فطرتهما ومنطقهم قاداهما إلى الموضوعات الكونية، المتميزة من الموضوعات العلمية والوصفيّة.

بالنسبة إلى شكل الموضوعات الكونية، فانها أقرب إلى الشعر، فالفكرة ذاتها تجعل من الكونيات فرعاً من الأسطورة. وإذا كان الأمر كذلك، فلابد أن يكون هناك مبدأ بنيوي للشعر، مثلما للأسطورة، ففي العلم نفسه ليس الكون المنظم، كما يقول بيكون، سوى وثن على المسرح. وربما كان هذا العالم العلمي الزائف ذي الأرواح الثلاث والطبائع الأربعة والعناصر الخمسة والكواكب السبعة والنجوم التسعة،

والاشارات البرجية الاثنتي عشرة، تنتمي حقاً، كما هي في الممارسة، إلى قواعد الخيال الأدبي. لقد لوحظ منذ زمن بعيد أن الكون البطليموسي يقدم اطاراً للرمزية، مع كل تتطلبه الرمزية من تداخلات وتوافقات وتطابقات، أفضل مما يقدمه الكون الكومانيكي. ربما لا يقدم فقط اطاراً للرموز الشعرية، بل إنه نفسه اطار، أو أصبح اطاراً بعد أن فقد قيمته العلمية، تماماً كالميثولوجيا الكلاسيكية التي أصبحت شعرية بعد أن فقد تنبؤاتها قيمتها. ويمكن أن يقال الشيء نفسه بصدد انجذاب الشعراء في القرن الأخير أو القرنين الأخيرين إلى أنظمة سرية من المطابقات، كما في قصيدة ييتس «رؤيا» وقصيدة ادغار آلن بو «ايوريكا».

إن مفهوم السماء من فوق، والجحيم من تحت والكون الدائري، أو نظام الطبيعة بينهما يشكل المخطط الأساسي لكل من دانتي وملتون، بعد اجراء المقتضى (Mutatis Mutandis) والمخطط نفسه نجده في رسومات يوم القيامة حيث هناك حركة دائرية فالابرار على اليمين والأشرار يسقطون على اليسار. ويمكن تطبيق ذلك على مبدئنا القائل إن هناك حركتين دائريتين داخل نظام الطبيعة، وحركة ديالكتيكية من ذلك النظام في العالم الرؤيوي الأعلى. (الحركة في العالم الشيطاني السفلي نادرة جداً، لأن التعاقب الدوراني الثابت داخل نظام الطبيعة هو شيطاني بحد ذاته).

النصف الأعلى للدورة الطبيعية هي عالم الرومانس ومماثلة البراءة، والنصف الأسفل هو عالم «الواقعية» ومماثلة التجربة. وعلى هذا يكون لدينا أربعة أنماط من الحركة الأسطورية: داخل الرومانس، داخل التجربة، الأدنى، الأعلى. فالحركة المتجهة إلى أسفل هي الحركة التراجيدية، فعجلة الحظ تسقط من البراءة إلى الخطيئة (Hamartia) ومن الخطيئة إلى الكارثة. والحركة إلى الأعلى هي حركة ساخرة: من التعقيدات التهديدية إلى النهاية السعيدة، المفترض أنها براءة، يعيش المرء فيها سعيداً. ونجد الحركة إلى الأعلى عند دانتي في «المطهر».

وبهذا نكون قد أجبنا عن سؤال: هل هناك أنواع قصصية للأدب أوسع من

الأنواع الأدبية المألوفة، أو تسبقها منطقياً؟ هناك أربعة أنواع: الرومانسي والتراجيدي والساخر والهجائي. ونحصل على الجواب ذاته بتفحص المعاني العادية لهذه المصطلحات. فالتراجيديا والكوميديا قد يكونان اسمين لنوعين من الدراما، لكننا أيضاً نستخدم هذين المصطلحين لوصف شخصيات الرواية الأدبية، بغض النظر عن النوع الأدبي. ومن السخف أن نلح أن الكوميديا ترجع فقط إلى نمط معين من المسرحية، وانه يجب عدم استخدامها في النظر إلى تشوسر أو جين أوستن. إن لدى تشوسر نفسه كوميديا محددة أوسع من ذلك، ونعرف ذلك من تعريف راهبة للتراجيديا. لو أخبرنا أحدهم أن ما نحن مقبلون على قراءته هو عمل تراجيدي أو كوميدي لتوقعنا نوعاً من البنية والطريقة، ولكننا لا نتوقع نوعاً أدبياً محدداً. والشيء نفسه يصدق على كلمة رومانس (قصة) وكذلك على كلمتي ساخر وهجائي، وهما في استخدامهما العام، عنصران من أدب التجربة، وسوف نطبقهما هنا مكان «الواقعية». وهكذا نجد أن أمامنا أربعة عناصر قصصية سابقة على النوع الأدبي وسوف أسميها الحبكات النوعية، أو الميثات (Mythoi) (الميثات جمع ميثة (Mythos)، وهي نموذج معنوي يعبر عن حقائق ومعاناة التجربة التاريخية لشعب من الشعوب ويتجسد برمزية عالية (شعر، فن، مسرحية) وهو العنصر الأول الذي منه ظهرت الأسطورة ــ المترجم).

لو فكرنا بتجربتنا لهذه الميثات، سيتبين لنا أنها تشكل زوجين متعارضين. فالتراجيديا والكوميديا متعارضتان أكثر مما هما مندمجتان، وكذلك الرومانس والسخرية، والشخصيات تتأرجح بين المثالية والواقعية. ومن جهة أخرى، نرى أن الكوميديا تندمج في الهجاء من طرف، وفي الرومانس من طرف آخر، فيمكن أن تكون الرومانس ساخرة أو تراجيدية، والتراجيدي يمكن أن يمتد من الرومانس العليا وحتى الواقعية المريرة أو الساخرة.

ميثة الربيع : الكوميديا

الكوميديا الدرامية التي انحدرت منها الكوميديا الروائية، ظلت متشبثة بمبادئها البنيوية وأنماطها الشخصية. وقد لاحظ برناردشو أن كاتب الدراما الملهاوية يمكن أن يحقق سمعته إذا تجرأ وسرق طريقته من موليير وشخصياته من ديكنز: ولايقل صدق الكلام كثيراً إذا قرأنا ميناندر وارستوفانز بدلاً من موليير وديكنز، على الأقل في المبدأ العام. إن البداية الأولى للكوميديا الأوروبية، «اهل اخارنـــاي» (Acharnians) ليوربيدس، تشتمل على «المجد الزائف» أو «الهراء العسكري» الذي مايزال قوياً في مسرحية شابلين «دكتاتور عظيم» وجوكسردالي في مسرحية «جونو والطاووس» لشين أوكيزي، يقوم بالشخصية ذاتها وبالوظيفة الدارماتيكية مثل الطفيليين منذ قرنين ونصف، ومايزال مشاهدو الفودفيل، والأشرطة الضاحكة وبرامج التلفزيون، يضحكون من النكات التي جاءت في افتتاحية مسرحية «الضفادع» لارستوفانز.

إن بنية الحبكة في المسرحية اليونانية، كما جاءت من بلوتوس وتيرينس، قد أصبحت أساساً لمعظم الكوميديا، وعلى الأخص في شكلها الدراماتيكي المشاع، حتى أيامنا هذه. ومن الملائم أن نستخلص نظرية البناء الكوميدي من الدراما، باستخدام ايضاحات من القصة. والذي يحدث عادة، أن فتى يحب فتاة ويريدها، إلا أن رغبته يقف في وجهها بعض المعارضين، وعلى الأخص من الآباء، وقبل نهاية المسرحية تغير

الحبكة من اتجاهها، فتمكن البطل من تحقيق ارادته. في هذا النموذج البسيط هناك الكثير من العناصر المعقدة. إن حركة المسرحية، أولاً، هي حركة انتقال من نوع من المجتمع إلى نوع آخر، في بداية المسرحية تقوم الشخصيات بوظيفة مجتمع المسرحية، ويعرف النظارة أنهم مغتصبون. وفي نهاية المسرحية، تسبب حيلة الحبكة التي تجمع البطل إلى البطلة، قيام مجتمع جديد، يتبلور حول البطل، والحركة، حين يقع هذا التبلور، هي نقطة الحل في الحدث، هي التعرف أو الانكشاف الكوميدي (Anagnorisis) أو (Cognitio).

إن مظهر هذا المجتمع الجديد، يشار إليه عادة بحفلة أو بطقس احتفالي، يظهر في نهاية المسرحية أو نتصور أنه يحدث بعد ذلك مباشرة. واحتفالات الزواج هي الأشيع في الكوميديا، واحياناً يقع الكثير منها كالزواج الرباعي في نهاية مسرحية «كما تريدها» لشكسبير، ذلك أنهم يتوزعون أزواجاً في احتفال راقص، وهي نتيجة أخرى شائعة، إنها النتيجة المألوفة لمسرحية الأقنعة. إن الحفلة التي تقام في نهاية «ترويض الشرسة» لشكسبير، ترجع في قدمها إلى المسرحية اليونانية الوسطى، فكان الجمهور يدعى في مسرح بلوتوس دعوة هزلية إلى حفلة خيالية بعد انتهاء العرض. والمسرحية القديمة، مثل بانتومايم عيد الميلاد في العصر الحديث، كانت مجزية العطاء، فترمي أحياناً ببعض الطعام إلى الجمهور. وحين تصل الكوميديا مجتمعها النهائي، المجتمع الذي يقذف به جمهور النظارة على أنه الوضع المرغوب، فان فصل التواصل مع النظارة يبدأ. إن الممثلين التراجيدين يتوقعون التصفيق كالممثلين الكوميديين، إلا أن كلمة (Plaudite) في نهاية الكوميديا الرومانية، ودعوة الجمهور لتشكيل جزء من المجتمع الكوميدي، لا مكان لها في نهاية التراجيديا، وتأتي خاتمة الكوميديا من جانب جمهور المسرح، بينما تأتي في التراجيديا من عالم غامض، على الجانب المقابل لجانب الجمهور، جانب سري. في السينما، حيث تسمح الظلمة بجمهور أكثر شهوانية، تتحرك الحبكة، مثل تحركها في موت الملك في التراجيديا اليونانية، باتجاه فصل يتم خارج المسرح، ويرمز له بعناق حميم.

إن العقبات التي تقف في طريق رغبة البطل، تشكل حدث الكوميديا، أما التغلب عليها فهو الحل الكوميدي. والعادة أن تصدر العقبات عن الأباء، ولهذا يدور الصراع بين رغبة الابن ورغبة الأب. فالكاتب الكوميدي، بشكل عام، يكتب للشباب من جمهور الصالة، والمتقدمون في السن، من أي مجتمع كان تقريباً، يشعرون أن في الكوميديا شيئاً تدميرياً. وهذا عنصر واحد في التنفيذ الاجتماعي للدراما، وهو ليس خاصاً بالبيوريتانيين أو حتى المسيحيين، فقد واجه تيرنس في روما الوثنية نوع المعارضة الاجتماعية ذاتها التي قابلها بن جونسون. ثمة مشهد عند بلوتوس، حيث يحب الأب والابن معاً الغانية نفسها، فيسأل الابن أباه إذا كان فعلاً يحب أمه. فعلى المرء أن يرى في هذا المشهد ما يضاد أساس حياة الأسرة الرومانية حتى يفهم أهميته كارتياح نفسي، وحتى في مسرحيات شكسبير نجد مشاهد مؤلمة تؤذي الشيوخ، وفي السينما المعاصرة نلاحظ أن انتصار الشباب يكون ساحقاً، حتى أن منتجي الفيلم يجدون صعوبة في جلب من جاوز السابعة عشرة إلى جمهورهم.

إن المعارض لرغائب البطل، عندما لا يكون أباً، يكون شخصاً ما ذا صلة وثيقة بالمجتمع القائم: أي منافس للبطل ولكن بشباب أقل ونقود أكثر. إن المنافس عند بلوتوس وتيرنس إما قواد يملك الفتاة، أو جندي جوال مع كمية من المال النقدي. إن العنف الذي تتلقاه هذه الشخصيات في إهانتهم على خشبة المسرح، يُظهر أنهم وكلاء الأب، وحتى لو لم يكونوا وكلاء الأب، فانهم يظلون مغتصبين، وادعاؤهم امتلاك الفتاة لابد من أن يظهر أنه عبارة عن احتيال. انهم، باختصار، دجالون، وامتلاكهم للسلطة ينطوي على نقد للمجتمع الذي يسمح لهم بهذه السلطة. وقلما تجاوز نقد تيرنس وبلوتوس لا أخلاقية الداعرين والزناة المحترفين، ولكن ثمة عند مسرحيي النهضة، بمن فيهم جونسون، ملاحظة دقيقة لسلطة المال المتعاظمة، وللطبقة الحاكمة التي جاءت بها سلطة المال هذه.

إن اتجاه الكوميديا هو دفع ما يمكن دفعه من الناس إلى حظيرة هذا المجتمع النهائي: فالشخصيات المعارضة تنتهي إلى المصالحة، أو إلى أن تغير ما في نفسها،

أكثر من رفضها قاطعاً. إن الكوميديا تنطوي غالباً على طقس كبش الفداء بدلاً من الطرد، الذي يسعى إلى الخلاص من الشخصية التي لا يمكن مصالحتها، ففضح الشخصية وهدر كرامتها، إنما من أجل اثارة الشفقة، أو حتى اثارة التراجيديا. وتبدو «تاجر البندقية» لشكسبير تجربة في الاقتراب في قلب ميزان الكوميديا. وإذا كان الدور الدرامي لشيلوخ قد بولغ به، فانه ينقلب وتصبح المسرحية تراجيديا ليهودي البندقية، مع خاتمة كوميدية. وتنتهي «فولبون» لبن جونسون بكمية كبيرة من الادانات للعبودية، حتى ليشعر المرء أن خلاص المجتمع لا يحتاج إلى كل هذا العمل الشاق. بيد أن «فولبون» تمثل استثناء لكونها نوعاً من التقليد الكوميدي للتراجيديا، مع الاشارة إلى أن عجرفة فولبون، قد حبكت بمهارة.

يغدو مبدأ التحويل أوضح مع الشخصيات التي يكون دورها الرئيسي امتاع النظارة. إن ممثل المجد الزائف عند بلوتوس هو ابن جوبتر وفينوس، الذي صرع فيلاً بقبضته، وقضى على سبعة آلاف رجل في معركة يوم واحد. بكلمة أخرى، إنه يريد أن يقدم عرضاً آخاذاً: الافراط في العجرفة يساعد على تصعيد المسرحية. المعتقد السائد يقول انه يجب فضح المتعجرف والسخرية منه وخداعه وضربه. ونتساءل: لماذا على المسرحي المحترف، من بين جميع الناس، يريد أن يدمر شخصية، قام هو بوضعها في عرض أخاذ عرضه هو؟ في «زوجات وندسور المرحات» لشكسبير، عندما نجد فلستاف يدعى إلى الاحتفال الأخير، وكاليبان يرجأ، وتبذل محاولات لتلطيف ملفوليو وانجيلو وبارولز ويسمح لهم بأن يعيشوا وضاعتهم، نرى هنا مبدأ أساسياً للكوميديا يأخذ مجراه. إن ميل المجتمع الكوميدي إلى الاحتواء أكثر من النبذ، هو السبب وراء أهمية شخصية الطفيلي، الذي لا عمل له في الاحتفال الأخير، سوى أنه موجود هناك وكفى. إن كلمة «الاحسان Grace» مع كل تلاوينها النهضوية، من حاكم قشطالة المحسن إلى اله المسيحيين، هي أهم كلمة في موضوعات الكوميديا الشكسبيرية.

الحدث في الكوميديا الذي يتحرك من مركز اجتماعي إلى آخر، ليس بعيداً عن الدعوى القضائية، حيث يقدم المدعي والمدافع نسختين مختلفتين كل الاختلاف عن

الموقف ذاته، وفي النهاية يحكم لأحدهما بالواقعية، وعلى الأخر بالوهم. هذه المشابهة بين بلاغة الكوميديا وبلاغة القضاء معروفة منذ قديم الزمان. كراس صغير يسمى تراكتاتوس كويسيلنيانوس (Tractatus Coislinianus) وثيق الصلة بكتاب «الشعر» لأرسطو. وهذا الكراس يضع كل الحقائق الأساسية عن الكوميديا في صفحة ونصف الصفحة تقريباً، فيقسم الفكرة (Dianoia) في الكوميديا إلى قسمين: الرأي (Pistis) والاثبات (Gnosis). وهذا ينطبق على المغتصبين والمجتمع المرغوب. إن الاثباتات (أي الوسائل المستخدمة لاقامة مجتمع سعيد) تنقسم إلى: الايمان والاتفاقات والشهود والمحن (التعذيب) والقوانين وباختصار إن الأشكال الخمسة للاثبات المادي في القضايا القانونية مسرودة بكاملها في البلاغة (Rhetoric). نلاحظ كيف يبدأ الحدث في الكوميديا الشكسبيرية ببعض القوانين الجائرة أو التافهة أو غير المعقولة: قانون قتل مواطني سيراكوزا في «كوميديا الأخطاء» قانون الزواج القسري «حلم ليلة منتصف صيف»، القانون الذي يبيح لشيلوخ تنفيذ عقده، محاولات أنجيلو لدفع الناس إلى الشرعية... الخ حيث يبهت الحدث في الكوميديا أو يتحطم. فالاتفاقات عبارة عن مؤامرات يحوكها مجتمع البطل، والشهود عبارة عن مسترقي سمع للأحاديث، أو أنهم ذوو معرفة خاصة (مثل مربية البطل العجوز وتذكرها علامات الولادة) هي الوسائل الشائعة لخلق الانكشاف الكوميدي. فالمحن (Basanoi) هي اختبارات لشخصية البطل. والكلمة اليونانية تعني المحك، المستخدم على شخصية شكسبيرية هي باسانيو بشكل محاكمة حول قيمة المعادن.

ثمة طريقتان لتطوير شكل الكوميديا: الأولى الاعتماد على الشخصيات المعارضة، والثانية الاعتماد على مشاهد الانكشاف والمصالحة. الأولى هي الاتجاه العام للسخرية والهجاء والواقعية ودراسة السلوك، والثانية هي النمط الكوميدي والأنماط الأخرى للكوميديا الرومانسية. في كوميديا السلوك يكون الاهتمام الأكبر منصباً على الشخصيات المعارضة. فالبطل والبطلة ليسا من الناس الهامين جداً: فمراهقو بلونوس وتيرنس كلهم على هذه الشاكلة فمن الصعب تقديم شخصية مجانية كديمتريوس

وليساندر وقد يكون يهزأ منهما. بشكل عام، لشخصية البطل حياديتها التي تمكنها من تمثيل الرغبة المتحققة. إنها تختلف عن الأبوين البخيلين أو القاسيين، أو المنافس المتعجرف، أو الشخصيات الأخرى التي تقف في طريق الحدث. عند موليير نجد صياغة بسيطة، لكنها كاملة، يتركز فيها الاهتمام على شخصية معارضة واحدة، أب ظالم أو بخيل، أو كاره للبشر، أو منافق، أو مريض وهم. وهناك شخصيات يمكن أن نتذكرها ومسرحيات نسميها بعدها، ولكن قلما نتذكر كل ما يشبه فالنتين وأنجليك، الذين تخلصوا من معوقاتهم. في «زوجات وندرسور المرحات» ليس للبطل الممسرح، وهو رجل اسمه فنتون، سوى جزء صغير، وقد أخذت هذه المسرحية ملمحاً أو ملمحين من مسرحية بلوتوس «كازينا» (Casina) حيث لا يظهر البطل ولا البطلة على المسرح أبداً. الكوميديا الروائية، وعلى الأخص عند ديكنز، تتبع تقريباً الخط نفسه في جمع الشخصيات الهامة حول شخصيتين قائمتين مرسومتين. وحتى «يوم جونز»، مع أنه بعيد عن التحقق تماماً، ما يزال يرتبط، كما يشير اسمه، مع الشكل النمطي.

تتحرك الكوميديا عادة نحو النهاية السعيدة، والاستجابة المألوفة للجمهور هي «هذا ما يجب أن يكون»، التي تردد مثل الحكم الأخلاقي. فالنهاية إن لم تكن اخلاقية تماماً، فانها اجتماعية. والمعارض ليس الشخصية الآثمة، بل الشخصية التافهة، والكوميديا ترى فضائل مالفوليو سخيفة مثل جرائم أنجيلو. إن كاره البشر، عند موليير، لكونه مدفوعاً إلى الاخلاص، الذي هو فضيلة، في وضع أخلاقي أقوى، لكن سرعان ما يتحقق الجمهور أن صديقه فيلنت، المستعد أن يكذب ليمكن الناس من الحفاظ على احترامها الذاتي، أكثر أصالة وحكمة. ومن الممكن أن تكون لدينا كوميديا أخلاقية، لكن النتيجة تكون نوعاً من الميلودراما، التي وصفناها بأنها كوميديا من غير مسرح، والتي تحقق نهايتها السعيدة بنغمة حقانية تتجنبها الكوميديا. ومن الصعب أن نتصور كوميديا من دون صراع، ومن الصعب أن نتصور صراعاً من دون نوع من أنواع العداء. وكما أن الحب، الذي يتضمن الحب الجنسي، يختلف عن الشهوة، كذلك العداء يختلف عن الحقد. في التراجيديا، العداء يشتمل طبعاً على

الحقد دائماً، لكن الكوميديا تختلف فالمرء يشعر أن الحكم الاجتماعي على التافه أقرب إلى المألوف الكوميدي من الحكم الأخلاقي على الآثم.

المسألة، إذن، مطروحة على النحو التالي: ما الذي يجعل الشخصية المعارضة سخيفة. نظرية بن جونسون تشرح ذلك بـ «المسرح»، وهو ما يسميه بوب العاطفة السائدة. إن الوظيفة الدرامية للمرح هي التعبير عما يمكن أن يسمى العبودية الطقوسية. إنه يهجس بمرحه، فوظيفته في المسرحية أن يكون هذا الهاجس. الرجل المريض لا يكون مرحاً، لكن مريض الوهم يكون مرحاً لأنه لا يستطيع وهمه، أن يفكك الدور الذي وسمه لنفسه. والبخيل لا يستطيع أن يفعل أو يقول شيئاً لا علاقة له بمخبأ الذهب أو توفير النقود. في «المرأة الصامتة» يقترب جونسون من نمط موليير في البناء المسرحي، فكل الحدث ينبع من مرح «موروس» فتصميمه على انهاء كل ضجة من حياته، يقدم لنا صوتاً كوميدياً ثرثاراً.

إن مبدأ المرح هو المبدأ الذي يكون فيه التكرار المحكم، أي المحاكاة الأدبية للعبودية الطقوسية، مضحكاً. في تراجيديا «أوديب ملكاً» نجد مقالاً واضحاً: التكرار يقود إلى كارثة. التكرار المفرط يرتبط بالكوميديا، لأن الضحك فعلٍ منعكس، وهو، كبقية المنعكسات، مشروط بنموذج تكراري بسيط. في مسرحية سينج «الراكبون إلى البحر» بعد أن تفقد الأم زوجها وأبناءها الخمسة في البحر، تفقد ابنها الأخير، وتكون النتيجة مسرحية مثيرة جميلة. ولكن لو كانت تراجيديا طويلة تعرض فقدان الأشخاص السبعة، الواحد بعد الآخر، لمل الجمهور وضحك كثيراً قبل أن تنتهي المسرحية. إن مبدأ التكرار، بمعنى جونسون، أو بالمعنى الذي نقصده، هو أساس المرح، وقد انتبه إلى ذلك صانعو الأفلام الهزلية، حيث تكون الشخصية متطفلة، أو شرهة (وعادة يظهر ذلك من الصحن الأول) أو شرسة، وتصبح مضحكة عندما تتكرر الأشياء يومياً لعدة أشهر. وبرامج الراديو الهزلية يفرح بها المخضرمون بالعادات (Habitués) أكثر من المبتدئين. حزام فولستاف وهلوسات دون كيشوت ضرباً على القوانين الكوميدية ذاتها. يتحدث المستر فورستر بازدراء عن شخصية ديكنز «المسز

ميكوبر » التي لا تقول أي شيء سوى أنها لن تهجر المستر ميكوبر : وهذه علامة قوية هنا تفرق بين الكاتب الشديد التهذيب فيما يتعلق بالصيغ الشعبية ، والكاتب الكبير الذي يستغلها من دون شفقة.

الشخص الذي يمثل الفرح في الكوميديا ، يكون في العادة ، شخصاً ذا نفوذ اجتماعي ، وذا سلطة ، قادراً على اجبار مجتمع المسرحية على السير في خط هاجسه هو . فالفرح مرتبط بالقانون التافه أو اللامعقول الذي يسعى الحدث الكوميدي إلى تفتيته . ومن المهم أن نشير إلى أن الشخصية المركزية في أقدم مسرحية فكاهية ، « الزنانير » لأرسطو فانز تعاني من هاجس الحالات القانونية : لكن شيلوخ أيضاً يجمع بين الرغبة في القانون والرغبة في الانتقام . ويظهر القانون التافه كنزوة من نزوات طاغية مضطرب ، ارادته هي القانون ، مثل ليونتس ، أو فكاهات الدوق فريدريك عند شكسبير ، الذي يتخذ بعض القرارات الاعتسافية ، أو الوعود الطائشة : هنا يحل « القسم » محل القانون ، ونجد ذلك أيضاً في تراكتاتوس . أو يتخذ شكل يوتوبيا زائفة ، شكل مجتمع من العبودية الطقوسية ، يبنى بارادة متحذلقة مثل التراجع الأكاديمي في « الحب المفقود » (love's labor's lost) وهذا موضوع قديم قدم ارسطو فانز الذي سخر من المخططات الاجتماعية الأفلاطونية في « الطيور » و « برلمان النساء ».

إن المجتمع المنبثق عن الكوميديا يقدم ، عن طريق المعارضة والاختلاف ، نوعاً من القاعدة الأخلاقية ، أو نوعاً من المجتمع البراغماتي الحر . قلما نستطيع تحديد مثله العليا أو صياغتها : فالتحديد والصياغة يرجعان إلى أنواع الشخصيات الفكاهية ، التي تسعى إلى نشاط ، متنبأ به سلفاً . إن الكوميديا تجعلنا نفهم أن هذين اللذين تزوجا حديثاً في نهاية المسرحية سيعيشان في سعادة أبدية ، أو على أي حال سيعيشان بطريقة ودية بعيدة عن تلك الفكاهية . وهذا أحد أسباب ترك شخصية البطل الناجح من دون تطوير : فحياته الحقيقية تبدأ في نهاية المسرحية ، وعلينا أن نصدق أنه شخصية أهم مما يبدو ظاهرياً . في مسرحية « الأخوين » لتيرنس ، يعارض ديما ، الأب الفظ ، شقيقه مشيو ، المتسامح . مشيو اكثر تحرراً ، وهو الذي يشق الطريق إلى الخاتمة الكوميدية ،

فيتغير ديما، إلا أنه يشير إلى التراخي الكبير في حرية مشيو، ويعفيه من عبودية المجاملات المضحكة.

وهكذا تنتقل الحركة من الرأي (Pistis) إلى الاثبات (gnosin)، من مجتمع يهيمن عليه: العادات، العبودية الطقوسية، القانون الجائر، والشيوخ، إلى مجتمع يسيطر عليه الشباب والحرية البراغمانية، وهو انتقال اساسي كما تدل الكلمتان اليونيتان، انتقال من الوهم إلى الواقع. الوهم هو كل ما هو ثابت محدد، والواقع هو نفي هذا الوهم، فمهما كان الواقع، فانه ليس ذلك الوهم. ومن هنا تبدو أهمية خلق الوهم ونفيه في الكوميديا: فالأوهام سببها المواربة والهاجس والنفاق أو الأبوة الخفية.

تعالج النهاية الكوميدية عادة بحرف الحبكة. ففي الكوميديا الرومانية تنقلب البطلة من أمة أو محظية لتكون ابنة شخصية محترمة، بحيث يتمكن البطل من الزواج بها دون احراج. إن التعرف (cognition) في الكوميديا، حيث تجد الشخصيات أقرباءها وتعرف من يجب التخلي عنه من الجنس الآخر، لأنه لا يمت إليها بقرابة، مما يهيىء الطريق أمام الزواج، هو (أي التعرف) سمة من سمات الكوميديا التي لم تتغير: وتشير «الكاتب المؤتمن» لاليوت أن التعرف مايزال يحظى باهتمام المسرحيين. ثمة محاكاة ساخرة رائعة للتعرف في نهاية مسرحية «الميجو بربارا» لشو (كون بطل المسرحية أستاذاً باليونانية يشير إلى معتقدات يوريبيدس وميناندر) حيث لا يستطيع اندرشاخت من خرق قاعدة أنه لا يستطيع تعيين صهره خلفاً له، لأن والد صهره تزوج أخت زوجته المريضة في استراليا، فصهره نسيب له مثيله. ان التعقيد ظاهر، لكن حبكات الكوميديا تتعقد لأن هناك نوعاً من التفاهة الموروثة من التعقيدات. وبما أن الشخصية الرئيسية هامة في الكوميديا بحيث يجري التركيز على الشخصيات المهزومة، فان الكوميديا توضح، بشكل منتظم، وهكذا، وبشكل مناقض تماماً للتراجيديا، قلما كان مثل هذا الشيء كوميديا حتمية، إذا أخذنا بعين الاعتبار حدث المسرحية المفردة. فنحن نعرف أن أساس الكوميديا سوف يضع نوعاً من النهاية السعيدة المحتومة، ولكن مايزال لكل مسرحية كاتبها الذي يجب أن يقدم لها «التحايل» (gimmick) أو الطريقة

الفرانكفورتية (Weenie)، إذا استخدمنا هاتين الكلمتين من لغة هوليـود، كبديـل للكلمة اليونانية «الانكشاف» (anagnoresis). إن النهايـة السعيـدة لا تقنعنـا أنها حقيقية بل تقنعنا أنها مرغوبة، كما يقدمها الحل. إن ملاك الموت في التراجيديا لا يعمل شيئاً سوى انتظار الخاتمة المحتومة، إلا أن شيئاً يولد في نهاية الكوميديا وملاك الولادة هو أحد أعضاء مجتمع نشيط.

إن معالجة الحبكة لا ينطوي دائماً على تحول في الشخصية، ولكن ليس ثمة خرق للزخرف الكوميدي. وسوى ذلك فان التغيرات والتحولات العجائبية والمساعدة الالهية لا تنفصل عن الكوميديا. وفوق ذلك فان ما يظهر يفترض أن يكون من أجل الصلاح: فاذا أصبح البخيل كريماً محبوباً، فاننا نفهم أنه لن يعود ثانية وبشكل فوري إلى عادته الطقوسية. إن الحضارات التي تشدد على المنظور المرغـوب أكثر من الواقعي، وعلى المنظور الديني كنقيض للمنظور العلمـي، تتجـه في الدرامـا إلى الكوميديا. في الدراما الكلاسيكية الهندسية، كما نمي إلينا، تدل النهاية التراجيدية على الذوق الرديء، مثلما أن نهايات الكوميديا تعتبر ذوقاً رديئاً بنظر الروائيين المهتمين بالواقعية الساخرة.

إن ميثة الكوميديا، الجزء الصغيرة مما يقدم عادة، يقابلها في الموسيقى ما يسمى الشكل الثلاثي: مجتمع البطل يتمرد على مجتمع الشيوخ، وينتصر، لكن مجتمع البطل مجتمع زحلي (أي يحب القصف واللهو ــ المترجم) يعاكس الأعراف الاجتماعية التي تزعم أن العصر الذهبي هو في الماضي، قبل أن يبدأ الحدث الأساسي في المسرحية. وهكذا لدينا نظام وطيد متناغم، تفسده الحماقة والفكرة المسيطرة والنسيان و «الكبرياء والهوى» أو تفسده أحداث حتى الشخصيات لا تفهمها، ثم تستقيم الأمور. في العادة أن يكون هناك جدّ محسن يتجاوز الحدث الذي تقيمه الشخصية المعارضة، بذلك يربط الجزء الأول بالثالث. ومثال على ذلك هو المستر بورشل، العم الخفي للمرافق الشرير في رواية «قس ويكفيلد». ويمكن أن تقدم المسرحية الطويلة، مثل الساكونتالا الهندية، كل هذه المراحل، وربما كان لواحدة، كما عند ميناندر، ان

توجز البقية. ولكن المرحلة الأولى لا تقدم: إذ إن الجمهور يفهم ببساطة الواقع المثالي الذي هو أفضل من الواقع الذي أفصحت عنه المسرحية، والذي يشبه ما يقود إليه الحدث. هذا الحدث الثلاثي يشبه تقابل الصيف والشتاء، حيث يشغل الشتاء الحدث الأوسط، إنه نفسياً يشبه الخلاص من العصاب أو العائق واعادة تيار الطاقة والذاكرة. إن القناع الجونسوني، مع ما يضادّهُ في الوسط، يقدم لنا رؤية تجريدية عنه.

لقد وصلنا الآن إلى الشخصيات النمطية في الكوميديا. إن التشخيص في الدراما يعتمد على الوظيفة. فكينونة الشخصية متأتية مما تقدم به هذه الشخصية في المسرحية، وامام الشخصية أشياء يجب أن تقوم بها، لأن للمسرحية هذا الشكل أو ذاك. إن بنية المسرحية بدورها تعتمد على نوع المسرحية، فإن كانت كوميديا، فبنيتها تتطلب حلاً كوميدياً، وطريقة كوميدية سائدة. ولهذا عندما تتحدث عن الشخصيات النمطية، فاننا لا نحاول ارجاعها من الشخصيات المماثلة للحياة، إلى أنماط ضمنية، وإن كنا نرى أن فكرة التضاد بين الشخصية المماثلة للحياة والنمط الضمني إنما هي خطأ مبتذل. إن جميع الشخصيات المماثلة للحياة، سواء في الدراما أم في الرواية، تدين بتماسكها إلى تناسبها مع النمط الضمني الذي ينتمي لوظيفتها الدرامية. ذلك النمط الضمني ضروري للشخصية ضرورة الهيكل العظمي للممثل الذي يمثله.

بصدد التشخيص في الكوميديا، نجد في «تراكتاتوس» ثلاثة أنماط من الشخصيات الكوميدية: ألزون أو المخادع (Alazon) وايرون أو الوضيع (eiron) وبومولوخي أو المهرج (Bomolochis). هذه القائمة وثيقة الصلة بصفحة في كتاب «الأخلاق» لأرسطو، تناقض الاثنين الأولين، ثم تستمر الصفحة فتجعل نقيضاً للمأفون هو الشخصية التي يدعوها أرسطو أغروكوس (Agroikas) أو الفظ، حرفياً الريفي. من الممكن أن نوافق على أن يكون الفظ النمط الرابع للشخصية، فيكون لدينا زوجين متعارضين. والصراع بين ايرون والزون يشكل أساس الحدث الكوميدي، والصراع بين المهرج والفظ يمحور الطريقة الكوميدية.

لقد عالجنا من قبل مصطلحي ايرون وألزون. إن الشخصيات المعارضة المرحة في الكوميديا كلهم تقريباً مخادعون، إلا أن ما يميزهم هو نقص المعرفة الذاتية أكثر من النفاق البسيط. يرينا حشد المشاهد الكوميدية التي تناجي فيها شخصية ذاتها، بينما الأخرى تتوجه إلى الجمهور بالسخرية، التناقض بي الايرون والالزون في شكله الصافي، ويرينا أيضاً أن الجمهور يتعاطف مع الايرون. وإلى جانب الالزون نجد الأب العجوز، أو الأب المتشدد، الذي يبدو بغضبه وتهديداته، بهواجسه وسذاجته أقرب إلى الشخصيات الشيطانية في الرومانس، مثل بوليفيموس. ويمكن أن يكون للشخصية وظيفة درامية لمثل هذه الشخصية من دون بقية سماتها: مثل سكوير ألورثي في «توم جونز»، الذي يتصرف بغباء كالمرافق الغربي كلما تقدمت الحبكة. ومن وكلاء الأب المتشدد صانع المجد الزائف (Miles gloriosus) الذي أشرنا إليه من قبل: فشعبيته ترجع إلى حقيقة أنه رجل جعجعة لا رجل أفعال، وهو لا يفيد الكاتب المسرحي عملياً أكثر من أي بطل صامت. والأغلب أن يكون المتحذلق في كوميديا النهضة طالباً في العلوم السرية، أما الغندور أو المتباهي وبقية الشخصيات فلا تحتاج إلى تعليق. انثى الالزون نادرة: فكاتارينا الشرسة تمثل إلى حد ما الأنثى صانعة المجد المزيفة، الأنثى المتحذلقة، إلا أن «المتوعدة» أو السيرين التي تقف في طريق البطلة الحقيقية توجد في الأغلب كشخصية مشؤومة في الميلو دراما أو الرومانس أكثر مما توجد كشخصية مضحكة في الكوميديا.

إن الشخصيات الايرونية لا تحتاج إلى مزيد من الاهتمام. وإلى جانب هذه المجموعة يتمركز البطل، الذي هو شخصية ايرونية لأن الكاتب الدرامي، كما أشرنا، يخفض من شأنه ويجعله شخصية حيادية غير مكتملة التشكل. يلي البطل في الأهمية البطلة التي تأخذ أيضاً دوراً متدنياً: ففي الكوميديا القديمة، عندما تصطحب فتاة بطلاً في انتصاره، فانها تصبح دعامة مسرحية (Muta Persona) لم يسبق تقديمها. والشكل الأصعب للتعرف يتحقق عندما تتخفى البطلة وتتنكر أو عن طريق وسيلة أخرى تقترب من الحل الكوميدي، بحيث أن الشخص الذي يبحث عنه البطل

ينقلب إلى شخص ليبحث عن البطل. ونكتفي هنا بالاشارة إلى اعجاب شكسبير بموضوع «تمسكنت حتى تمكنت»، لأنه يتعلق ببيئة الرومانس.

شخصية ايرونية مركزية أخرى هي النمط الذي يضع المخططات لانتصار البطل. هذه الشخصية في الكوميديا الرومانية هي دائماً عبد مخادع (Dolosus Servus) وفي كوميديا النهضة يصبح الخادم الخاص الذي كثر في المسرحيات الأوروبية، ويسمى في الدراما الاسبانية (Graciaso) . إن المشاهد الحديث أَلِفَ هذه الشخصية في «فيجارو» في مسرحية «دون جيوفاني» لليبوريلو. وعبر الشخصيات الوسط للقرن التاسع عشر مثل ميكوبر وتاتشود في رواية سكوت «رغبة القديس رانون»، نجد شخصية «التحري الهاوي» في الرواية الحديثة متوافرة. إلا أن شخصية جيفز عند ودهوس أشد تديناً. أما الكوميديا الاليزابيتية فكان لها نمط آخر من المخادع، قدمها ماتيو ميريغريك في «رالف روستردستر» الذي قيل إنه تطوير لشخصية الآثم في المسرحيات الأخلاقية: إن المماثلة واضحة جداً، مهما كانت قرارات المؤرخين حول أصوله التاريخية. الآثم ــ ولنطلق عليه هذا الاسم ــ مفيد جداً للكاتب الملهاتي لأنه يعمل بدافع الحب الخالص للازعاج، ويمكنه تأمين حدث كوميدي بأقل دافع من الدوافع. ويمكن أن يكون الآثم مستنير القلب مثل بوك، أو يكون خبيثاً مثل دون جوبه في «جعجعة فارغة» لشكسبير ولكن كقاعدة عامة فان نشاط الآثم، على الرغم من اسمه، نشاط للخير والصلاح. أحد العبيد المخادعين عند بلوتوس يتباهى، في مفاجأة ذاتية، بأنه مهندس الحدث الكوميدي: ومثل هذه الشخصية تحمل رغبة المؤلف في الوصول إلى النهاية السعيدة: إنه في الحقيقة روح الكوميديا، والمثالان الواضحان لهذا النمط عند شكسبير هما بوك واريل، وكلاهما كائنات روحية. ويحظى العبد المخادع بحريته مكافأة له على جهوده: فأريل يتشوق للانعتاق وفق هذا التقليد.

يتطلب دور الآثم كثيراً من التنكر، والنمط هذا يعرف عادة بالتنكر، وبرينوورن في مسرحية جونسون «كل ابن أنثى ومزاجه»، مثال جيد على ذلك. إنه يسمى حدث المسرحية بأنه يوم تحوله. ومثله أريل الذي يتخطى الصعبة من «التخفي». ان الآثم

يجتمع مع البطل مهما كان ضعيفاً، فهو الفتى الذي يرسم له مخططاته ويخدع له أباه الغني أو عمه الثري حتى يمكنه من الزواج بالفتاة.

شخصية ايرونية اخرى لم ننتبه إليها كثيراً. إنها شخصية متقدمة في السن عادة، تبدأ الحدث المسرحي بالانسحاب منه، وتنهي المسرحية بالعودة إليها. انها الأب الذي يرغب أن يرى ماذا سيفعل ابنه. إن نويل سينور في «كل ابن أنثى» يجعل الحدث المسرحي يسير في هذا الاتجاه. واختفاء «لوفويت»، صاحب المسكن، وعودته في مشهد «الكيميائي»، لهما الوظيفة نفسها، وإن كان رسم الشخصيات مختلفاً. إن أوضح مثال شكسبيري هو الدوق في مسرحية «العين بالعين»، إلا أن شكسبير أكثر ادماناً لهذا النمط، مما يبدو للوهلة الأولى. فقلما عند شكسبير أن يكون الآثم مهندساً: فبوك واريل يعملان تحت امرة رجل عجوز، وإن أطلق المرء على اوبرون اسم رجل تجاوزاً. في العاصفة يلجأ شكسبير إلى الحدث الكوميدي الذي ارساه أرسطو فانز، حيث العجوز، بدلاً من الانسحاب من الحدث، يقوم هو ببنائه على خشبة المسرح. وعندما تلعب البطلة دور الآثم عند شكسبير، فإنها ترتبط بأبيها، حتى عندما لا يكون الأب موجوداً في المسرحية على الاطلاق، مثل أب هيلينا، الذي علمها ما يعرف من فنون السحر، أو والد بورشيا، الذي ينظم مخطط علب الجواهر. أما شخصية بروسبيرو فانها مثال مقنع للشخصية الخيرة، فينقلب حديثاً إلى طبيب نفسي في مسرحية اليوت «حفلة كوكتيل»، ويمكن مقارنة هذه الشخصية بالكيميائي السري والد بطلة مسرحية «السيدة ليست للحرق». إن الصيغة ليست محصورة بالكوميديا: إن بولونيوس، الذي يُظهر الكثير من عدم استفادته من الثقافة الأدبية يحاول ثلاث مرات الاتيان بدور ايرون، الأب المدحور. في «هاملت» و «الملك لير» حبكات ثانوية عبارة عن تكرار للموضوعات الكوميدية الأصلية، فقصة كلوسستر تقوم على موضوع كوميديا منظمة لعجوز (Senex) مغفل يخدعه ابن ذكي عاق.

نأتي الآن إلى أنماط المهرج، وهي انماط وظيفتها اضفاء المزيد من الابتهاج أكثر من اسهامها في الحبكة. إن كوميديا النهضة تختلف عن الكوميديا الرومانية، ففيها

اختلاف كبير عن هذه الشخصيات، كالحمقى المحترفين والمهرجين وغلمان الفرسان والمغنين والشخصيات العرضية الطارئة مع عادات كوميدية راسخة، كاساءة استخدام اللغة أو الأحداث الدخيلة الطارئة. إن أقدم مهرج لهذه الطبيعة العرضية، هو الطفيلي، الذي قد يسند إليه دور ما، كموسكا الذي اسند إليه جونسون دور الآثم في «فالبون»، لكنه كطفيلي، لم يفعل شيئاً سوى تسلية النظارة بالثرثرة عن نهمه. إنه مقتبس برمته تقريباً من الكوميديا الوسطى اليونانية، التي تمتلىء عادة بالطعام، فحيث يوجد لابد أن يكون هناك، بشكل طبيعي طباخ، وهو نمط تهريجي وطيد، وشخصية مألوفة تدخل الكوميديات، لتثرثر حول اسرار الطبخ. المهرج في دور الطباخ أو المسلي لا يشبه الطفيلي، بقدر ما يشبه مدير الاحتفالات، أي إنه في قلب الطريقة الكوميدية. ليس لدى شكسبير طباخ، مع أن هناك وصفاً ممتازاً له في «كوميديا الأخطاء» إلا أن دوراً مماثلاً يسند إلى الجوفيال «الفتى المراح» والمضيف الثرثار، مثل «المضيف المجنون» في «الزوجات المرحات»، أو مثل سيمون آير في «عطلة الحذائين». في مسرحية مدلتون «حيلة للقبض على العجوز» يتداخل نمط المضيف المجنون مع دور الآثم. ويمكن أن نرى في فلستاف والسير توبي بيلش الصلات بين النمط التهريجي أو التسلوي مع كل من الطفيلي ومدير المعربدين. ولو درسنا بعناية دور المسلي أو المضيف لتبين معنا أنه تطوير لما قدمته الكوميديا الأرسطوفانية عن طريق الكورس، والذي يرجع هو الآخر إلى الكوموس (Komos) أو المعربد، الذي يقال إن الكوميديا انحدرت منه.

وأخيراً ثمة مجموعة رابعة أطلقت عليها لفظة (Agroikos) اغرويكوس والتي قلنا انها تعني الفظ أو الريفي، بحسب السياق. ويمكن أن نوسع هذا النمط ليشمل المغفل الالزابيتي، وما يدعى في الفودفيل الرجل المستقيم، الشخصية الوقورة التي تسمح للممزاح أن يتعاطى معه، إن صح القول إن الأفظاظ يتوافرون في شخصيات: البخلاء والمدعين والمتزمتين، الذين يقوم دورهم على رفض الابتهاج، ومفسد البهجة الذي يحاول منع أي نكتة، أو كما فعل مالفوليو، يقفل على الطعام بدلاً من أن يبذله. إن جاك

السوداوي في «كما تحبها» لشكسبير، الذي يثرثر عن الاحتفالات الختامية، وثيق الصلة بهؤلاء. وفي برترام المتهجم المنطوي على ذاته في مسرحية «العبرة بالخواتيم» لشكسبير هناك جمع غير مألوف بين هذا النمط وغمط البطل. إن الفظ ينتمي إلى مجموعة الالزون، فكل المسنين في الكوميديا، بمن فيهم شيلوخ، هم أفظاظ. ولكاليبان في «العاصفة» علاقة مع النمط الفظي، تشبه علاقة اريل بالآثم أو العبد المخادع. ولكن عندما يستشف الخُلق، يمكن أن نترجم (Agroikos) بالريفي، وبالمرافقين الريفيين العديدين، والشخصيات المشابهة التي تقدم التسلية في دراما المدينة. مثل هذه الأنماط لا ترفض مزاج البهجة، ولكنها تحدد مدى مجالها. فالفضيلة المثالية للحياة الريفية في الكوميديا الرعوية، يمكن أن يقدمها رجل بسيط يتحدث عن المثل الأعلى الرعوي، مثل كورين في «كما تحبها». إن كورين يقوم بدور الـ (Agorikos) نفسه كريفي «عبيط» أو «ساذج» ولكن بمزيد من الكوميديات المدينية، إلا أن الموقف الأخلاقي للدور يظل هو نفسه. كما نلاحظ أن المبدأ القائل أن البنية الدرامية هي موقف اخلاقي دائم، يبقى عاملاً متغيراً في الأدب.

في الكوميديا المغرقة في السخرية، يمكن لنمط مختلف للشخصية أن يلعب دور الرافض لبهجة. وكلما أوغلت الكوميديا في السخرية كلما ازدادت تفاهة المجتمع، والمجتمع التافه يمكن أن يدان، أو يعارض على يد شخصية قد ندعوها الأمين، وهو مدافع علناً عن نوع من المواصفات الأخلاق، بحيث يتعاطف معه الجمهور. ولكن مانلي عند ويكرلي، وان اختير لهذا النمط، ليس مقالاً جيداً: المقال الأفضل هو كليانت في مسرحية «طرطوف» لموليير. هذه الشخصية مناسبة عندما تكون اللهجة ساخرة إلى درجة أن الجمهور يصبح مشوشاً فيما يتعلق باحساسه بالمبدأ الاجتماعي: إن هذه الشخصية تتطابق مع الكورس في التراجيديا، الموجود بسبب مشابه. وعندما يمكن أن يصبح «ساخطاً» أو «شاجباً»، فيكون أخلاقياً أعلى من مستوى مجتمعه، كما يظهر ذلك في مسرحية مارستون، التي تحمل الاسم ذاته، إلا أنه قد يخضع لدوافع الحسد، ليكون أرقى من شرور مجتمعه مثل ثيرستس، أو أبيمانتوس إلى حد ما.

في التراجيديا، الشفقة والخوف، وهما عاطفتان أخلاقيتان، للجذب (الأولى) والنبذ (الثانية) فترفعان وتنحيان. وتبدو الكوميديا أنها وظيفياً أكثر جدوى في المحاكمة الاجتماعية، بل والأخلاقية من التراجيديا، ومع ذلك تبدو الكوميديا أنها ترفع العواطف، التعاطفية والمضحكة، وتنبذهما بالطريقة ذاتها. إن الكوميديا تمتد من أعظم السخرية بدائية حتى رومانس الحلم والرغائب، لكن نماذجها البنيوية وتشخيصها تبقى هي هي في كل مستوياتها. هذا المبدأ في وحدة البنية الكوميدية عبر مختلف المواقف واضح كل الوضوح عند ارسطو فانز. إنه أعظم الكتاب، وآراؤه في تلك شاردة وواردة موجودة في مسرحياته. اننا نعرف أنه يريد السلام مع اسبارطة، وأنه كره كليون، وعندما ترسم كوميديته تحقيق السلام واندحار كليون، نعلم أنه أيّد ذلك وطالب جمهوره بأن يؤيد. لكن في «برلمان النساء» تقوم عصبة من الحريم المتنكرات بوضع مخطط شيوعي، من اجتماع، هو سخرية مريعة لجمهورية أفلاطون، لتدشين الشيوعية الجنسية مع بعض التحسينات المذهلة والمفروض أن ارسطو فانز لا يؤيد هذا، ومع ذلك تسير الكوميديا حسب النموذج ذاته، وتصل إلى الحل ذاته. وفي «الطيور» نجد بستيثايروس يدمر زيوس، وينشيء جبل أولمب بمدينة الطيور المعلقة في السماء، فيسجل نصراً يشبه النصر الذي سجله في مسرحية «السلم» تريغايوس الذي يطير إلى السماء ويجلب لأثينا العصر الذهبي.

فلننظر الآن في اختلاف البنى الكوميدية بين طرفي: السخرية والرومانس. بما أن الكوميديا تتصل بالسخرية والهجاء من طرف، وبالرومانس من طرف آخر، فان بعضها سيكون قريباً من السخرية والآخر من الرومانس. إن قطعة شديدة الوعورة من حيث الاتساق، تنقلب، في هذه النقطة من المناقشة، إلى مماثلة أدبية لدائرة الخماسيات في الموسيقى. لقد بينت ستة أوجه للميثة (Mythos) ثلاثة موازية للأوجه القريبة من الميثة. الأوجه الثلاثة الأولى للكوميديا موازية للأوجه الثلاثة الأولى للسخرية والهجاء، والثلاثة الثانية موازية للثلاثة الثانية من الرومانس. إن التفريق بين الكوميديا الساخرة والهجاء الكوميدي، أو بين الكوميديا الرومانسية، والرومانس الكوميدي، ضئيل، ولكن ليس تفريقاً من دون مفارقة.

إن الوجه الأول، أو الوجه الساخر للكوميديا، هو بالطبع الوجه الذي ينتصر فيه المجتمع المبتهج، أو يبقى غير مدحور. والمثال الجيد عن الكوميديا من هذا النمط هي مسرحية بن جونسون «الكيميائي»، التي ينضم فيها لوفويت الايروني إلى الأوغاد، ويصبح شورلي اللاهي أميناً. وفي مسرحية «أوبرا الشحاد» لجون غاي، ثمة انعطاف مماثل للوصول إلى الخاتمة: فالمؤلف يشعر أن شنق البطل نهاية كوميدية، لكن مدير المسرح يعلمه أن احساس الجمهور باللباقة الكوميدية يستدعي أرجاء حكم الاعدام، مهما كانت الحالة الأخلاقية لماشيت. هذا الوجه من الكوميديا يقدم لنا ما أطلق عليه نقاد النهضة اسم (Speculum Consuetudinis) عن طريق العالم (Cosi fan tutte). وتتحقق السخرية الكثفة عندما يتفتت المجتمع المرح من دون أن يحل محله أي شيء، كما في مسرحية برنارد شو «منزل القلوب المحطمة» وكما عند تشيخوف.

نلاحظ في الكوميديا الساخرة أن العالم الشيطاني ليس بعيداً عنها. إن غضب الشيوخ الساخطين في الكوميديا الرومانية (Senex Iratus) موجه كلياً إلى الخادم المخادع، الذي يهدد بالعمل في المطحنة، والجلد حتى الموت والصلب وطلي رأسه بالقار وتعريضه للنار، وامثال ذلك من العقوبات التي تطبق على الخدم. في خاتمة من خواتيم بلوتوس نعلم أن الممثل العبد المتباهي بدوره يجلد، وفي احدى جزئيات ميناند يربط خادم ويحرق على المسرح بمشعل. ويخيل للمرء أن جمهور بلوتوس وتيرنس سينفجرون مقهقهين بعنف وبانفعال شديد. ويمكن أن نعزو هذا إلى ظلم مجتمع العبودية، لكننا سرعان ما نتذكر ان الزيت ودفن الأحياء يتغيران في «الميكادو» لجلبرت. هناك كوميديتان مثيرتان في المسرح الحديث وهما «حفلة كوكتيل» لاليوت و «سيدة ليست للحرق» لكريستوفر فراي وفي خلفية الأولى نشاهد صليباً وفي خلفية الثانية نشاهد خازوقاً. وتبدو سكين شايلوخ ومشانق أنجيلو عند شكسبير: ففي «العين بالعين» كل شخصية مؤنثة تهدد بالموت من وقت إلى آخر. ويتحرك الحدث في الكوميديا نحو التحرر من شيء ما، قد يكون تافهاً ولكنه لن يكون مؤذياً بحال من الأحوال. نلاحظ أيضاً كيف يحاول الكاتب الكوميدي أن يقترب بحدثه من الكارثة، فيرمي فيها البطل

قدر الامكان، لكنه بعد ذلك يغير ويعكس الحدث باسرع ما يمكن. إن التغلب على قانون ظالم هو أزمة ضيقة جداً. إن تدخل الملك في نهاية «طرطوف» كان اعتسافياً بشكل مقصود: فلا شيء في حدث المسرحية يحول دون انتصار طرطوف. في نهاية الرواية، يواجه توم جونز تهمة القتل والزنا والدين والنفاق، فيجفوه أصدقاؤه والحارس وصاحب القلب الطيب، فهو شخصية حزينة فعلاً قبل ان ينقلب كل هذا إلى أوهام. إن أي قارىء قادر على رؤية الكثير من الكوميديات، حيث يجد الخوف والموت، والموت الكامن أحياناً، مسلطين على الشخصية المركزية حتى النهاية، فيصاب بالتشتت حتى ليشعر بأنه استيقظ من حلم كابوسي.

واحياناً يكون المتكفل بالتحرير الهاً، مثل ديانا في «بيركليس» لشكسبير، والملك في «طرطوف» الذي يعتبر جزءاً من الجمهور وتجسيداً لارادته. إن عدداً كبيراً من القصص الكوميدية، في الدراما وفي الرواية، تبدو قريبة من الأزمة التراجيدية، عندما تقترب من نهايتها، وهي سمة أدعوها «اشارة الموت الطقوسي» وهو تعبير غامض مستعد أن أتخلى عنه حالما يقدم لي تعبير أفضل. إنها سمة غير ملحوظة من قبل النقاد، ولكن عندما تبرز، فانها تبرز مثل بروز الستيريتو (الحركة المتصاعدة) في الفيوغ (الموسيقى المركبة المتعددة الأصوات). في «همفري كلنكر» لسموليت (لقد اخترت هذا، لأن لا أحد يشك في أن سموليت خالق أساطير، لكنه يتبع المواصفات، وعلى الأخص في حبكته) كل الشخصيات تقريباً تقع في حادث لعربة مقلوبة، فيؤخذون إلى بيت قريب لتجفيف ثيابهم، وهناك تحدث عملية التعرف (Cognitio)، ومن خلالها تلتئم علاقاتهم العائلية، فتنكشف ملابسات الولادة والأسماء المتغيرة. وتلاحظ اشارات الموت الطقوسي في كل قصة تسجن البطل أو تجعل في البطلة مرضاً مميتاً قبل النهاية السعيدة.

أحياناً تكون اشارة الموت الطقوسي عبارة عن أثر ضئيل، ليست عنصراً في الحدث وإنما تغيير في اللهجة فقط. كل امرىء يلاحظ في الأحداث الكوميدية وحتى في السينما التافهة والقصص الصحفية، اشارة قبيل النهاية، تصبح اللهجة فجأة جادة

عاطفية، أو تنذر بوقوع كارثة قوية. في رواية الدوس هكسلي «الكروم الأصفر» (Chrome Yellow) يقترب البطل دينيس من نقطة التقيم ــ الذاتي، حيث يفرض الانتحار ذاته: هناك حدث عنيف، في كل كتب هكسلي الأخيرة، كالانتحار في الأغلب، يحدث في اللحظة المناسبة. وفي «المسز دالووي» يصبح الانتحار الفعلي لسبتيموس اشارة موت طقوسي للبطلة في وسط حفلتها. وهناك استخدامات شكسبيرية مختلفة وهامة لهذه الوسيلة: المهرج، مثلاً، يتحدث قبيل الخاتمة، حيث يسقط القناع فجأة فننظر مباشرة إلى وجه العبد المضروب، المضحك مثال ذلك درميو الأفسسي، الذي يقول «انا حمار حقاً» في «كوميديا الأخطاء» ويبدأ خطاب المهرج في «العبرة بالخواتيم»: «أنا صديق الغابة».

إن الوجه الثاني للكوميديا، في أبسط أشكاله، هو كوميديا لا يغير فيها البطل مجتمعاً ساخراً، بل يهرب منه، تاركاً بنيته كما كانت من قبل. ويتحقق المزيد من السخرية المعقدة في هذا الوجه عندما يشاد المجتمع على يد البطل، أو حوله، ولكن ليس بالقوة التي يفرض بها نفسه. في هذا الوضع، يكون البطل نفسه هو الساخرة الكوميدي، أو الهارب المجنون، فأمامنا إما وهم البطل وقد اعترضه واقع أقوى منه، أو التصادم بين وهمين. هذا هو الوجه الساخر للكوميديا وهو النقطة الصعبة في الدراما، ومع ذلك فان «البطلة البرية» لإبسن مثال ساطع على ذلك، وفي الدراما يظهر هذا الوجه كموضوع ثانوي ملحق بوجه آخر، ففي «الكيميائي» يحلم السير ايبقور مامون بما سوف يفعله بحجر الفلاسفة، إنه حلم دونكيشوتي ضخم، يجعله يسخر من فاوست (وتشير المسرحية إلى ذلك) بالطريقة نفسها التي يسخر فيها دون كيشوت من أداميس ولا نسلوت. وعندما تكون اللهجة أكثر وضوحاً يكون الحل الكوميدي من القوة بحيث يجرف كل الأوهام الساخرة. الموضوع الرئيسي في «هكلبري فن» لتوين، من أقدم موضوعات الكوميديا، وهو تحرير عبد، ويخبرنا التعرف (Cognitio) أن جيم كان قد حرر قبل فراره على يد حذلقات توم سوير. إن هذا الوجه، بسبب السخرية المزدوجة فيه، وبسبب فرصه الفريدة، هو الوجه المفضل عند هنري جيمس: وأفضل

دراسة له موجودة في «الينبوع السحري» حيث البطل سخرية هازئة من شخصية بروسبيرو، يخلق مجتمعاً آخر غير الذي أمامه.

الوجه الثالث هو الوجه الطبيعي الذي كنا قد ناقشناه حيث الشيخ الساخط (Senex Iratus) أو شخصية هزلية أخرى، يخلي الطريق لرغبات الفتى الشاب. إن الاحساس بالقاعدة الكوميدية من القوة بحيث ان شكسبير عندما حاول، بمحض التجربة، عكس النموذج في «العبرة بالخواتيم»، حيث يجبر المسنان برترام على الزواج من هيلينا، فتكون النتيجة مسرحية «مشكلاتية» غير شعبية، تشيع التشاؤم. لاحظنا أن التعرف الكوميدي يأخذ بعين الاعتبار تفاصيل المجتمع الجديدة مع تمييز العرائس من الأخوت، والآباء من آباء الحضانة والتربية (foster Parent). إن حقيقة أن الأب والابن يتصارعان، تعني انهما متنافسان حول فتاة واحدة، والتحالف النفسي بين عروس البطل والأم تكون من ضمن ذلك. هناك الكثير في «الدمار» (Naughtness) الفجائي في الكوميديا، كما في عصر النهضة، ليس فقط في الخيانة الأمومية، بل أيضاً في نوع من الموقف الأوديبي الكوميدي، حيث يحل البطل محل الأب كعاشق. هناك في «الحب من أجل الحب» موضوعان أوديبيان متعارضان: البطل يخدع أباه في البطلة، وصديقه الحميم يعتدي على زوجة رجل مسن مرموق، هو حامي البطلة. هذا الموضوع في الحياة الواقعية يعتبر اعتداء صبيانياً، فالبطل المدعي أنه شخصية مرموقة ليحظى بموافقة أهل المرأة، يستخدمه ويشرلي في مسرحيته «الزوجة الريفية»، حيث أخذه من «ايوماخوس» لتيرنس.

إن احتمالات تجميع حشد من المحرمات تشكل أحد الموضوعات الصغرى للكوميديا. والمرأة العجوز المنفردة التي تقدم كزوجة ليفجارو، تنقلب إلى أمه، وكذلك الخوف من انتهاك حرمة الأم موجود في «توم جونز». وعندما استخدم ابسن في «الأشباح» و «ايولف الصغير» الكستناء القديمة بدلاً مما يخشى البطل أن تكون أخته (موضوع من أيام ميناندر)، اعتبر جمهوره هذا مقدمة لثورة اجتماعية. وعند شكسبير تظهر العلاقة السرية الغامضة بين الأب والابنة في شكلها التحريمي في بداية

« بروكلس » ، حيث تشكل طباقاً شيطانياً لاتحاد البطل بزوجته وابنته في الخاتمة ، إن العبقرية الكبرى للكوميديا هو الايروس ، الذي يكيف ذاته مع الوقائع الأخلاقية للمجتمع : يشير أوديبوس وموضوعات المحارم ، إلى أن للارتباطات الايروسية ، في أصلها الأسطوري ، تعددية كبيرة جداً .

من الطبيعي أن تنتج مواقف ضدية ، والصراع الضدي هو السبب وراء الشخصية المزدوجة التي لم تفارق تاريخ الكوميديا . في الكوميديا الرومانية زوج من الفتيان وبالتالي زوج من الفتيات ، وكل فتاة مرتبطة برجل ومتزوجة ، زواجاً خارجياً ، بآخر . وازدواجية الشخصية المسنة تقدم لنا أحياناً أباً متشدداً لكل من البطل والبطلة ، كما في « حكاية الشتاء » لشكسبير ، وأحياناً تقدم أباً متشدداً وعماً محسناً ، كما في « أدلفو » لتيرانس ، وفي « طرطوف » لموليير ، وهلمجرا . إن حدث الكوميديا ، مثل الحدث في توراة المسيحيين ، يتحرك من القانون إلى الحرية . ففي القانون عنصر من العبودية الطقوسية ، هو عنصر زائل ، وعنصر متحقق من العادة أو المعتقد . إن السمات المزعجة للمسن تقدم الأول وتقدم تسوية له مع الثاني ، في تطور الدلالة الكوميدية .

مع الوجه الرابع للكوميديا نبدأ بالانتقال من عالم التجربة إلى العالم المثالي للبراءة والرومانس . وسبق ان قلنا إن الطبيعي هو أن المجتمع السعيد الذي يبنى في نهاية الكوميديا ، يترك من غير تحديد ، كمقابل للعبودية الطقوسية للفكهين . ولكن من الممكن أن تقدم الكوميديا حدثها في مستويين اجتماعيين ، يكون أحدهما المستوى المثالي . في بداية جمهورية أفلاطون نجد صراعاً حاداً بين تراسيماخوس الالزوني ، وسقراط الايروني . وكان يمكن التوقف هناك ، على عادة محاورات أفلاطون ، بالنصر السلبي على الفكاهي ونوع المجتمع الذي يقترحه . ولكن في الجمهورية ، بقية الشلة ، بمن فيهم تراسيماخوس ، الذي تابع أدق تفكير عند سقراط ، يتأملون في نموذج الدولة العادلة . الحدث الكوميدي عند أرسطو فانز ، غالباً ما يكون فكاهياً ، ولكن في « الاخارنيانيون » نجد كوميديا لاسم بطلها أهميته ، اسمه ديكابوليس (المدينة العادلة ، أو

المواطن العادل) فيقوم بارساء السلم مع اسبارطة ، ويحتفل مع اسرته بمهرجان السلم ، فيقيم بذلك نموذجاً لنظام اجتماعي معتدل على المسرح ، فيتوطد خلال المسرحية ، وينبذ منه كل موسوس ومتعصب ونذل ونصاب . إن حدثاً كوميدياً نموذجياً مايزال مستمراً منذ أن وجدت أقدم كوميديا .

إن النمط الكوميدي الرومانسي الشكسبيري يسير وفق التقليد الذي ارساه « بيل » وطوره « غرين » و « ليلي » ، المرتبط بالتقليد الوسطوي للمسرحية الطقوسية الفصلية . يمكن أن ندعوه دراما العالم الأخضر ، وحبكته موجودة في الموضوع الطقوسي لانتصار الحياة والحب على الأرض الخراب . في « سيدان من فيرونا » لشكسبير ، يصبح بطلها فالنتين قائداً لعصابة من الخارجين على القانون في غابة من الغابات ، وكل الشخصيات الأخرى تجتمع في هذه الغابة ، وتخضع للتغير . وهكذا فان حدث الكوميديا يبدأ في عالم ، يقدم على أنه عالم طبيعي ، ثم يتحرك نحو العالم الأخضر ، ويخضع لتغيرات هناك تحقق الحل الكوميدي ، ثم يعود إلى العالم الطبيعي . الغابة في هذه المسرحية هي الشكل الجنيني لعالم الجن في « حلم ليلة صيف » ، ولغابة آردن في « كما تحبها » وغابة وندسور في « زوجات وندسور المرحات » ، والعالم الرعوي لبوهيميا الشاطئية الأسطورية في « حكاية الشتاء » . في كل هذه الكوميديات توجد الحركة الايقاعية ذاتها من العالم العادي الطبيعي إلى العالم الأخضر ، والعودة ثانية إلى العالم العادي . في « تاجر البندقية » يتخذ العالم الثاني شكل منزل بورشيا السري في بلمونت ، مع علب جواهرها السحرية ، والهرمونيا الكونية العجيبة ، التي تنطلق منها في الفصل الخامس . نلاحظ أيضاً أن هذا العالم الثاني غائب من الكوميديات الموغلة في الفكاهة « العبرة بالخواتيم » و « العين بالعين » .

إن العالم الأخضر يملأ الكوميديات برمزية انتصار الصيف على الشتاء ، كما هو واضح في مسرحية شكسبير « خاب سعي العشاق » (أو مسعى الحب الضائع love's labor's lost) حيث يتخذ الصراع الكوميدي يشكل الصراع الوسطوي للشتاء والربيع في الخاتمة . وفي « الزوجات المرحات » يوجد فصل احتفالي اندحار الشتاء يعرفه

الفولكلوريون باسم «ابعاد الموت» حيث يكون فولستاف الضحية، ولابد أن فولستاف شعر بهذا عقب القائه في الماء، وغري كساحر، وطرد من المنزل تشيعه اللعنات، فقام بكل مايمكن أن تطلب منه روح الاخصاب.

في الطقوس والأساطير، تكون الأرض التي تنتج الولادة الثانية، شخصية مؤنثة، بشكل عام، والموت والانبعاث، أو الاختفاء والانسحاب للشخصيات البشرية في الكوميديا الرومانسية، تقوم بهما البطلة. وحقيقة أن البطلة تنفذ الحل بالتنكر في زي غلام، أمر مألوف جداً. معالجة البطل في «جعجعة بلا طائل» أو البطلة في «العبرة بالخواتيم» أو تيزا في «بركليس» أو فيديل في «سمبلين» أو البطلة في «حكاية الشتاء»، تبين تكرار الوسيلة التي تقل فيها المعقولية، والتي بها يصبح التكثيف الاسطوري لشخصية بروسربين أوضح. هذه أمثلة شكسبيرية عن الموضوع الكوميدي للذبيحة الطقسية، تكون الشخصية المركزية فيها أنثى، انه موضوع ممتد من ميناندر حتى الأوبرا الحديثة المتملقة من مسرحيات ميناندر تحمل عناوين أنثوية، فتشير إلى المعاملة المهنية التي تعاني منها، وإلى الصيغة العملية للأوبرا المتملقة، التي يقال إنها: «ضع البطلة خلف الكرة الثامنة واحتفظ بها هناك». ويمكن أن تكون معالجة الموضوع رقيقة كما في «اغتصاب الخصلة» أو ملحاحة كما في «باميلا». على أي حال ليس موضوع الولادة الثانية انثوياً بشكل محتوم: فرجوع الشيخ إلى صباه في مسرحية ارسطو فانز «الفرسان»، الموضوع الذي يشابهه في «العبرة في الخواتيم» المبني على موضوع فولكلوري وهو اعادة الصحة للملك العليل، يطرق أذهاننا.

للعالم الأخضر مماثلات، ليس فقط في عالم الأخصاب للطقس، بل أيضاً في عالم الحلم الذي تنشئه رغائبنا. عالم الحلم هذا يتضارب مع الحماقات الرعناء لعالم التجربة، مع أثينا تيسيوس مع قانون زواجها البليد، مع الدوق فريدريك وطغيانه السوداوي، مع ليونتس وغيرته، مع حزب البلاط ومؤامراته ودسائسه، وهو من القوة بحيث يفرض عليه شكل الرغبة. وهكذا تشرح لنا كوميديا شكسبير، بوضوح المهثة

التي تحدثنا عنها، الوظيفة الأوالية للأدب، في تجسيد عالم الرغبة، ليس كهروب من «الواقع» بل تشكل أصيل للعالم الذي تحاول الحياة البشرية أن تقلده.

في الوجه الخامس للكوميديا، وبعض موضوعاته تطرقنا له، ننتقل إلى عالم فيه الكثير من الرومانسية والقليل من الطوباوية، الكثير من الأركادية والقليل من الاحتفالية والقليل من التفكير، حيث النهاية الكوميدية تنقلب فيها الحبكة بطريقة أقل مما يتوقعه الجمهور. عندما نقابل كوميديات الوجه الرابع الشكسبيرية مع «رومانسات» الوجه الخامس الأخير، نلاحظ كيف تتناسب جدية الحدث مع الوجه الأخير: انها لا تتجنب التراجيديات، بل تشتمل عليها. ولا يبدو الحدث فقط حركة من «حكاية الشتاء» إلى ربيع، بل من العالم الأدنى للفوضى، إلى العالم الأعلى للنظام. إن المشهد الختامي لـ «حكاية الشتاء» تجعلنا نفكر، ليس في الحركة الدائرية من التراجيديا وغياب السعادة وعودتها، بل بالتحول الجسدي والانتقال من نوع من الحياة إلى نوع آخر. إن مواد التعرف في «بروكلس» أو «حكاية الشتاء» من الالفة بحيث «تستهجن إذا قيست بحكاية قديمة» ومع ذلك تبدو صحيحة بشكل محتم، وفي الوقت نفسه تدفعنا إلى عالم البراءة الطفولية، الذي يمتلك احساساً أكثر من الواقع.

يشعر القارىء أو النظارة في هذا الوجه أن احاسيسه ارتفعت فوق الحدث، إلى حيث يصبح كريستوفر سلاي ملهاة ساخرة. ونحن ننظر إلى الحبكة في رسم كليون وديونيزا في «بروكليس»، أو حزب البلاط في «العاصفة» على أنها سلوك انساني نمطي: فالحدث، أو على الأقل التضمين التراجيدي للحدث، يقدم وكأنه مسرحية داخل مسرحية، نرى كل أبعادها دفعة واحدة. إننا نرى الحدث من اطلالة العالم المنظم الأعلى. وكما أن الغابة عند شكسبير رمز مألوف للعالم الحالم في صراعه مع التجربة، وفرض شكله عليها، كذلك الرمز المألوف للعالم الأدنى، أو عالم الفوضى هو البحر الذي منه تنتشل الشخصية، أو جزء منها. إن مجموعة كوميديات البحر تشتمل على «كوميديا الأخطاء» و «الليلة الثانية عشرة» و «بروكليس» و «العاصفة». ومع أن «كوميديا الأخطاء» مبنية على أصل بلوتوسي، فانها أقرب إلى عالم أبو ليسوس أكثر من

عالم بلوتوس في تصورها، وحدتها الرئيسي، المتحرك من تحطم السفينة والافتراق، إلى لم الشمل في المعبد في أفسس، يتكرر في «بروكليس». وكما أن العالم الثاني غائب من كوميديتين من نوع كوميديا «المشكلة»، كذلك في مجموعتي البحر «الليلة الثانية عشرة» و «العاصفة» يستغرق الحدث كل العالم الثاني. في «العين بالعين» يختفي الدوق من الحدث ويعود في الخاتمة، وتقدم «العاصفة» النمط نفسه من الحدث، كما أن الشخصيات تتبع بروسبيرو في تقهقره، وتتخذ شكلاً في نظام اجتماعي جديد هناك.

ويمكن أن تظهر هذه الأوجه الخمسة للكوميديا كسلسلة من المراحل في حياة المجتمع المحرر. وتقدم لنا الكوميديا الساخرة الخالصة، هذا المجتمع في طفولته، وهو يتجه إلى المجتمع الذي يجب أن يكونه. أما الكوميديا الكيشوتية، فتعرض علينا هذا المجتمع في مراهقته، فهو مايزال يجهل سبل العالم التي يجب أن يسلكها. أما الوجه الثالث فيصل فيه إلى النضج والانتصارات، وفي الوجه الرابع يكون قد نضج وتوطد. وفي الخامس يصبح جزءاً من نظام مستقر له وجوده منذ البداية، نظام تتزايد فيه الشخصيات الدينية، ويبدو بعيداً عن التجربة البشرية. عند هذه النقطة تتحرك الكوميديا (Comedia) غير المنزاحة، رؤية دانتي في الفردوس، خارج دائرة الميثة في العالم الأسطوري الرؤيوي أو المجرد، الموجود فوقها. وعند هذه النقطة نتحقق أن في صيغ الكوميديا البلوتونيسية الخام الكثير من «البنية» ذاتها، كالاسطورة المسيحية المركزية نفسها، بابنها الالهي الذي يسكن غضب الأب، ويحرر ما هو مجتمع وعروس في آن واحد.

عند هذه النقطة أيضاً تدخل الكوميديا وجهها الأخير، أو السادس، وجه انحطاط المجتمع الكوميدي وتفتته. وفي هذا الوجه تصبح الوحدات الاجتماعية للكوميديا أصغر وأشد خصوصية، أو حتى محصورة بفرد معين. الأماكن السرية والملاجيء والغابات في ضوء القمر، والوديان المحجوبة والجزر السعيدة، تصبح أشد بروزاً، كما تفعل الطريقة التأملية في الرومانس، وكذلك حب ما هو سري وعجائبي، والاحساس بالاستقلال الفردي عن الوجود الروتيني. في هذا النوع من الكوميديا نترك

عالم الفطنة والذكاء النقدي اليقظ، إلى القطب المعارض، إلى وقار عجائبي إذا ما استسلمنا له نشعر بقشعريرة عذبة. هذا هو عالم قصص الأشباح والاثارات والقصص القوطية، وهو في المستوى الأشد تعقيداً، نوع من الانسحاب الخيالي الذي صوره هوسمان في «بالمقلوب» (Arebours). إن كآبة الأجواء عند ديسنت لا تقدم شيئاً للتراجيديا: إن ديسنت عبارة عن هاو يريد أن يمتع نفسه. إن المجتمع الكوميدي يكمل الدورة من الطفولة إلى الموت، وفي وجهه الأخير تكون الأساطير المرتبطة نفسياً بالعودة إلى الرحم، مناسبة له.

ميثة الصيف: الرومانس (القصة)

الرومانس هي أقرب الأشكال الأدبية إلى حلم الرغبة المتحققة، ولهذا السبب تلعب دوراً متناقضاً من حيث الناحية الاجتماعية. تميل الطبقة الاجتماعية، أو الطبقة المثقفة الحاكمة، في كل مرحلة، إلى تجسيد مثلها في شكل من أشكال الرومانس، حيث يمثل الأبطال الفضلاء والبطلات الجميلات، المثل العليا، بينما يمثل الآثمون كل ما يهدد سطوتهم. هذا هو الاطار العام للرومانس الفروسية في العصور الوسطى، والرمانس الارستقراطية، والرومانس الثورية في روسيا المعاصرة. ومع أن ثمة عنصراً «بروليتارياً» في الرومانس، لا يستطيع اشباع تجسيداتها المختلفة، أو بالأحرى، إن التسجيدات نفسها تشير إلى أنه لا أهمية للتغير في المجتمع، فان الرومانس تبرز من جديد، مثلما يبرز الجوع دائماً في بحثه عن آمال ورغائب جديدة لاشباع نفسه. إن أهم سمة طفولية دائمة للرومانس هي حنينها (Nostalgia) الملحاح الاغراقي، هي بحثها عن نوع من العصر الذهبي المتخيل في الزمان والمكان. وبحسب معرفتي، لم تكن ثمة أي مرحلة من الأدب الانكليزي القوطي، لكن لو نظمنا قائمة بباعثي القوطية لشملت كل التاريخ، من الشاعر بيولف وحتى كتابنا اليوم.

العنصر الأساسي للحبكة في الرومانس هو المغامرة التي تعني أن الرومانس شكل تسلسلي تعاقبي، ولهذا يمكن التعرف عليها من الرواية أكثر من الدراما. إنها في

أبسط تجلياتها عبارة عن شكل لا نهاية له، لها شخصية مركزية لا تتطور ولا تتقدم في السن، تقوم بالمغامرة بعد المغامرة إلى أن ينهار المؤلف نفسه. ونرى هذا الشكل في الأفلام الكوميدية حيث تظل الشخصيات المركزية بعيدة عن الموت. لا يوجد كتاب يمكن أن ينافس صحيفة، في استمراريتها، وهكذا الرومانس فحالما تحقق شكلاً أدبياً تحصر نفسها في سلسلة من المغامرات الصغيرة التي تقودها إلى مغامرة كبرى، أو مغامرة ذروية (Climacteric)، تكون عادة معروفة منذ البداية، وحول تحقيقها تدور القصة كلها، ويمكن أن نسمي هذه المغامرة الكبرى، هذا العنصر الذي يمنح الرومانس شكلها الأدبي، باسم البحث (أو التحري عن (Quest).

الشكل الكامل للرومانس هو البحث الناجح، ولهذا الشكل الكامل ثلاث مراحل رئيسية: مرحلة الرحلة الخطرة والمغامرات الصغيرة الأولية، ومرحلة الصراع الحاسم، وهو نوع من المعركة يموت فيها البطل أو عدوه، أو كلاهما، ومرحلة تمجيد البطل. ويمكن أن نسمي هذه المراحل الثلاث باسماء يونانية، فالأولى هي مرحلة الآغون (Agon) أو الصراع، والثانية الباثوس (Pathos) أو القتال حتى الموت، والثالثة أناغنوريس (Anagnorisis) أو الانكشاف وهي الاقرار بالبطل الذي يكون قد أثبت أنه بطل حتى وإن لم ينج من الصراع. والحقيقة أن الرومانس تعبر عن المرحلة الممتدة من نقطة الموت الطقوسي، وحتى مشهد التعرف الذي اكتشفناه في الكوميديا. إن بنية ثلاثية تتكرر في كثير من سمات الرومانس فمثلاً في التتابع، الذي يكون فيه البطل الابن الثالث، أو الثالث الذي يقوم في البحث، أو النجاح في المحاولة الثالثة. ويظهر مباشرة في ايقاع الموت على ثلاثة أيام، والاختفاء والظهور، كما في اسطورة أتيس (اله الخصب في آسيا الصغرى) والآلهة الأخرى التي تموت، كما يظهر ذلك في عيد فصحنا.

إن البحث المشتمل على الصراع، يفترض شخصيتين رئيسيتين، الشخصية الكبرى (Protogonest) أو البطل والشخصية المعارضة (Antagonist) أو العدو (وأشير هنا إلى أقرب مقالة (Protogonist) التي في كتاب فولر «استخدام الانكليزية

الحديثة »). والعدو يمكن أن يكون مخلوقاً بشرياً عادياً، ولكن كلما اقتربت الرومانس من الاسطورة، التصقت صفات الألوهية بالبطل، والصفات الشيطانية بالعدو. والشكل المركزي للرومانس هو شكل ديالكتيكي. فكل قيم القراء مرتبطة بالبطل. ولهذا فان البطل في الرومانس مماثل للمسيح الاسطوري أو المخلص الذي يأتي من العالم الأعلى، وعدوه يمثل القوى الشيطانية في العالم السفلي. ويدور الصراع حول عالمنا نحن، المتوسط بينهما، والذي يمثله الحركة الدائرية للطبيعة. فالقطبان المتعارضان للدورات الطبيعية يمثلهما التعارض بين البطل والعدو، الذي يرتبط بالشتاء والعتمة والاضطراب والعقم والحياة المحتضرة والشيخوخة، ويرتبط البطل بالربيع والفجر والنظام والخصب والقوة والشباب. وبما أن كل هذه الظواهر يمكن أن ترتبط أو تتوحد، فان أي محاولة لاثبات أن القصة الرومانسية تشبه، أو لا تشبه الملك والشمس، تكون محاولة نافلة. فان كانت قصة ضمن هذا المجال، فان التصور الدائري لابد من أن يكو ن موجوداً، ولابد أن يكون التصور الشمسي هو البارز بين الصور الدائرية. وإذا كان البطل في الرومنس يرجع من بحثه متنكراً، ويخلع عنه أسمال الشحاذ، ويظهر بعباءة الأمير الأرجوانية المتألقة، فاننا لسنا أمام موضوع مشتق بالضرورة عن اسطورة شمسية، بل أمام وسيلة أدبية للانزياح. إن البطل يفعل ما يجعلنا أو لا يجعلنا، كما نريد، نربطه بأسطورة الشمس العائدة عند الفجر. فان قرأنا القصة كنقاد، وامعنا في المبادىء البنيوية، فسوف نعمد إلى الربط، لأن المماثلة الشمسية توضح لماذا عمل البطل هو حدث مألوف يدغدغ مشاعرنا. وان قرأنا القصة للتفكه، فلا نحتاج إلى ازعاج أنفسنا: أي، ثمة عامل « لا واعٍ » معتم في استجابتنا هو الذي يهتم بأمر الربط.

لقذ ميزنا الاسطورة من الرومانس بسلطة البطل في الرواية: في الاسطورة يكون الهياً، وفي الرومانس يكون بشراً. هذا التمييز يكون ابرز في اللاهوت من الشعر، والاسطورة والرومانس ينتميان إلى الأدب الميثولوجي. إن نسبة الالهي إلى الشخصيات الرئيسية للأسطورة يرمي إلى منح الاسطورة مزيداً من التمييز لشغل الوضع المركزي الذي يسير وفق قانون. ومعظم الثقافات تنظر إلى قصص معينة باحترام أكثر من

غيرها، إما لاعتقادهم أنها حقائق تاريخية، أو لأنها تحمل دلالة مفهومية أكثر وأعمق. وبهذا المعنى تكون قصة آدم وحواء في عدن وضعاً قانونياً (Canonical) للشعراء في تراثنا، آمنوا بتاريخية القصة أم لم يؤمنوا. وسبب العمق الكبير للأسطورة القانونية ليس فقط التراث وحده، بل إن ما ينجم عن الدرجة الكبيرة للتوحد الاستعاري هو الاسطورة. إن الاسطورة في النقد الأدبي هي المفتاح الاستعاري لانزياحات الرومانس، ولهذا حظيت التوراة بأهمية الأسطورة ــ البحث. وبسبب اتجاه الاسطورة القانونية إلى التطهر والأخلاقية، فان الليجند (السيرة الأسطورية) والحكاية الشعبية، على ضيق مساحتهما، يشتملان على تركيز كبير للمعنى الأسطوري.

إن الشكل المركزي للرومانس ــ البحث هو موضوع قاتل التنين، المبسط في سيرة القديسين جاورجيوس وبيرسيون، اللذين أشرنا إليهما من قبل. بلاد يحكمها ملك عجوز عاجز، تصبح أرضها يباباً بسبب وحش بحري، لابد من تقديم فتى له بعد الآخر ليكون فريسة يومه، إلى أن وقعت القرعة على ابنة الملك: في هذه النقطة بالذات يصل البطل، يقتل التنين ويتزوج من ابنة الملك، ويرث العرش. ولدينا، كما في الكوميديا، نموذج بسيط مع كثير من العناصر المعقدة. إن التماثلات الطقوسية للأسطورة تشير إلى أن وحش البحر هو العقم، عقم الأرض نفسها، وعقم الأرض ذاك قدم لنا في شخص الملك العاجز المسن، الذي يعاني من مرض عضال أو من جرح، مثل شخصية امفورتاس التي قدمها فاغنر. إن وضعه هو وضع أدونيس الذي يتغلب عليه خنزير الشتاء، وجرح أدونيس في عجزه، يمكن تفسيره رمزياً بالخصاء كتفسيره تشريحياً.

هناك في التوراة وحش بحري يدعى اللوياثان، وصف بأنه عدو المسيح، وبأنه مقدر أن يقتله المسيح في «عيد الرب». واللوياثان مصدر العقم الاجتماعي لأنه متوحد مع مصر وبابل، مضطهدي اسرائيل، ووصف في سفر أيوب بأنه «ملك على أبناء الغرور». ويبدو أيضاً مرتبطاً جداً مع العقم الطبيعي للعالم المنهار، مع عالم الصراع

والبؤس والمرض الذي دفع الشيطان اليه أيوب، ودفعت الأفعى آدم في عدن. في سفر أيوب، تتألف رؤيا الرب لأيوب من أوصاف اللوياثان، ومن أوصاف أقل لابن عم اللوياثان، وهو وحش بري يسمى البهموت. ومن الواضح أن هذين الوحشين يمثلان نظام الطبيعة المنهار، النظام الذي يسود عليه الشيطان. (أنا أقدم الآن ما استشعره من دلالة سفر أيوب، كما نعرفه الآن، على افتراض أن المسؤول عن نسخته الحالية، له العذر في اخراج تلك النسخة. والتخمين عما تعنيه القصيدة أو عنته، عمل لا فائدة منه، طالما أننا نعرف أن هذه النسخة هي التي أثرت في أدبنا). وفي سفر الرؤيا، اللوياثان والشيطان وأفعى عدن، شيء واحد. هذا التوحد هو القاعدة في شرح استعارة قتل التنين في الرمزية المسيحية، حيث البطل فيها هو المسيح (يظهره الفن جالساً على الوحش الممدد) والتنين هو الشيطان، والملك العجوز العاجز هو آدم، الذي يصبح ابنه المسيح، والعروس التي انقذت هي الكنيسة.

الآن، إذا كان اللوياثان هو عالم الخطيئة والموت والطغيان، العالم المنهار الذي سقط فيه آدم، فاننا نستنتج أن أبناء آدم ولدوا وعاشوا وماتوا داخل جوفه. ولهذا إذا كان المسيح يخلصنا بقتل اللوياثان، فانه عندئذٍ يعتقنا. في نسخ الحكاية الشعبية لقتل التنين، نرى الضحايا السابقة يخرجون من جوف التنين أحياء بعد قتله. فان كنا في جوف التنين، والبطل يأتي لمساعدتنا، فان البطل عندها يدخل من حلق الوحش، مثلما فعل يونان (الذي يعلن يسوع أن يونان هو نموذجه البدئي) ثم يخرج وخلفه المحررون. ولهذا صورت رمزية عذاب الجحيم بـ «بتجويف فم سمكة القرش وقد نتأت منه الأسنان الحادة» ليستقبل الوافدين الجدد. أما أشكال الرحلات الدنيوية داخل جوف الوحش التي تمتد من لوسيان حتى أيامنا، وربما من حصان طروادة، فأنها ترتبط بهذا الموضوع نفسه. وصورة المتاهة المظلمة لجوف التنين هي صورة طبيعية، ويتكرر ظهورها في التحريات البطولية التي قام بها ثيسيوس. وفي نسخة منزاحة قليلاً عن قصة ثيسيوس، نراه خارجاً من المتاهة على رأس موكب من شباب وعذارى أثينا الذين كانوا أضاحي التنين. وفي كثير من أساطير الشمس أيضاً، يرحل البطل مخاطراً في متاهة

العالم السفلي المظلم، المليء بالوحوش، وذلك بين غروب الشمس وشروقها. هذا الموضوع يصبح المبدأ البنيوي للرواية مهما كان مستوى تعقيدها. ويتوقع المرء أن يجد هذا المبدأ في حكايا الجن وقصص الأطفال. والحقيقة لو ابتعدنا قليلاً عن «توم سوير» لمارك توين، ثم نظرنا إليها بامعان لوجدنا فتى لا أب له أو أم يظهر مع عذراء من كهف متاهي، تاركاً خلفه الشيطان سجيناً. وحتى في القصص المعقدة الأخيرة لهنري جيمس «الاحساس بالماضي»، يستخدم الموضوع نفسه، لكن العالم السفلي في هذه الحالة هو الزمن الماضي الذي ينعتق منه البطل، عن طريق التضحية بالبطلة، وهي شخصية شبيهة باريادن، ابنة ملك كريت. ونلاحظ في هذه القصة وفي كثير من القصص الشعبية وجود موضوع الأخوين المرتبطين بنوع من السحر التعاطفي.

في العهد القديم يقوم موسى بقيادة شعبه هارباً من مصر. وفرعون مصر متوحد مع التنين، كما جاء في سفر حزقيال، وانقاذ الطفل موسى على يد ابنة فرعون يجعل لفرعون دور شخصية الأب الظالم الذي يسعى إلى موت البطل، وهو الدور الذي يقوم به هيرودوت في المسرحيات العجائبية. موسى والاسرائيليون يضلون في متاهة الصحراء، ومن بعدها تنتهي الشريعة، ويقومون بغزو أرض الميعاد بقيادة يشوع، الذي اسمه هو نفسه اسم يسوع. وعندما يخبر الملاك جبرائيل العذراء بالبشارة، يطلب منها أن تسمي ابنها يسوع. ان الدلالة النمطية تعني أن عهد الشريعة قد انتهى، وان الاعتداء على أرض الميعاد أوشك أن يبدأ. ففي التوراة اسطورتان بحثيتان: اسطورة الرؤيا التكوينية، واسطورة الخروج الألفي. في الأسطورة الأولى يطرد آدم من الجنة ويفقد نهر الجنة وشجرة الحياة، ويهيم في متاهة التاريخ البشري، إلى أن يعود إلى حالته الأصلية، عن طريق المسيح. وفيما بعد يطرد اسرائيل من ارثه ويهيم في متاهات الأسر المصري والبابلي إلى أن يعود إلى حالته الأصلية بأرض ميعادية. فعدن وأرض الميعاد متوحدتان نمطياً، توحد مصر وبابل والشريعة الوحشية. في «الفردوس المستعاد» لملتون، معالجة لاغواء الشيطان للمسيح، الذي هو، كما يخبرنا ميخائيل في «الفردوس المفقود» الشكل الحقيقي لاسطورة قتل التنين المعزوّة للمسيح. فالمسيح هائم في البرية، في

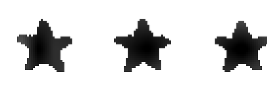
وضع اسرائيل تحت الشريعة: وانتصاره يعني غزو أرض الميعاد، الذي يقوم به يسوع باسمه، ثم يقيم في وسط البرية جنة عدن.

اللوياثان هو عادة وحش البحر، الذي استعارياً يعني البحر، والنبوءة التي تقول إن الرب سيخطف اللوياثان ويجفف البحر في سفر حزقيال تتوحد في نبوءة سفر الرؤيا، التي تقول إنه لن يكون هناك بحر بعد الآن. وبما أننا مستقرون في جوفه فاننا، استعارياً، تحت الماء. ومن هنا تتجلى لنا أهمية الصيد في الأناجيل، فالرسل «يصيدون الناس» بالقاء شباكهم في بحر هذا العالم. وهكذا تبرز لنا التطورات الأخيرة في «الأرض اليباب» لاليوت، لآدم أو الملك العاجز، فنجد الصورة تطورت وصارت «الملك صياد السمك» الفاشل. وفي القصيدة نفسها نجد رابطاً بين هذه الصورة وصورة بروسبيرو، منقذ المجتمع من البحر، في «عاصفة» شكسبير. في كوميديات أخرى، من ساكونتا لا حتى رودنز، هناك شيء لا ينفصل عن الحدث أو التعرف (Cognitio) وهو الصيد من البحر، وكثير من الأبطال الباحثين، ومنهم بيولف، ينجزون أعظم أعمالهم تحت الماء. إن التأكيد على قدرة المسيح على تهدئة البحر إنما يعزى إلى مظهر الرمزية اياه. وطالما يشتمل اللوياثان، باعتباره مظهراً للعالم المنهار، على كل أشكال الحياة، المسجونة فيه، فان البحر أيضاً يشتمل على مياه المطر الواهبة الحياة، التي تبشر بالربيع، وهو يحتبسها. والحيوان الهولة الذي يبتلع كل مياه العالم، ثم يعذب أو يخدع أو يجبر على اقيائها، موجود في قصة شعبية محببة، والاسطورة الرافدية تقبع وراء قصة الخلق في سفر التكوين. واله الشمس، في الأساطير الشمسية، يقدم كبحار في قارب على السطح الخارجي لعالمنا.

وأخيراً، إذا كان اللوياثان موتاً، وكان على البطل أن يدخل جسد الموت، فان على البطل أن يموت، وإذا كان بحثه قد اكتمل، فان المرحلة الأخيرة، دائرياً، هي الولادة الثانية، وديالكتيكياً، الانبعاث. يموت البطل في مسرحيات القديس جاورجيوس في قتاله التنين، ويعود إلى الحياة على يد طبيب. فهناك إذن اربعة أوجه وليس ثلاثة، تميز الأسطورة ـــ البحث، أولاً الآغون (Agon) أو الصراع نفسه. ثانياً

الباثوس (الألم) (Pathos) أو الموت والأغلب أن يكون موتاً متبادلاً للبطل والوحش. ثالثاً، اختفاء البطل، وهو موضوع غالباً ما يتخذ شكل سباراغموس (Sparagmos) أو التمزيق أرباً. واحياناً يوزع جسد البطل على اصدقائه، كما في رمزية العشاء السري: واحياناً يوزع على العالم الطبيعي، كما في قصص أورفيوس، وبشكل خاص قصص أوزيريس. رابعاً ظهور البطل والتعرف عليه، حيث المسيحية تتبع المنطق الاستعاري: فأولئك الذين في العالم المنهار، المشتركون بجسد المخلص الموزع عليهم، يتحدون في جسده الناهض من عالم الأموات.

الميثات الأربع التي نعالجها: الكوميديا، الرومانس التراجيديا، والسخرية، يمكن أن تكون الاركان الأربعة لاسطورة التوحد (Unifying) المركزية. الاغون أو الصراع هو الموضوع الأساسي، أو الأوالي (النمط الأولي) للرومانس، فكينونة الرومانس الجذرية هي سلسلة من المغامرات المتتالية. الباثوس أو الكارثة، حيث يكون الموضوع الأوالي للتراجيديا نصراً أو هزيمة. السباراغموس أو الشعور بالروح البطولية والحدث المؤثر يكونان غائبين، وتحل الهزيمة ويسود العالم الاضطراب والفوضى، ذاك هو الموضوع الأوالي للسخرية والهجاء. الانكشاف أو التعرف، فينهض المجتمع في ولادة جديدة منتصراً وملتفاً حول البطل وعروسه، هذا هو الموضوع الأوالي للكوميديا.



تحدثنا عن البطل الممسوح كمخلص للمجتمع، ولكن في رومانسات البحث الشمسية كثيراً من الموضوعات والمكافآت عن البحث، وهي موضوعات شائعة. والأغلب أن يكون التنين حارساً لكنز: فالبحث عن الكنز المدفون موضوع مركزي للرومانس، من سيغفر يد حتى نورستومو وهو موضوع لم يستنفذ بعد. الكنز يعني الثروة، التي في رومانس مخلوقة خلقاً اسطورياً، تعني الثروة في أشكالها المثالية من سلطة وحكمة. العالم الأسفل أو العالم الداخلي، أو العالم الذي خلف التنين الحارس، تسكنه في الأغلب عرافة، وهو مكان النبوءات والأسرار، ومثال على ذلك محاولة وودن تقطيع

جسده للحصول على هذا العالم. التمزيق أو العائق الجسدي، الذي يجمع موضوعات السباراغموس والموت الطقوسي، هو في الأغلب ثمن الحكمة أو السلطة، كما في شخصية الحداد المشلول فيلاند أو هيفاستوس، وفي قصة يعقوب. وألف ليلة وليلة تعج بالقصص التي يمكن أن نسميها علم أمراض التقطيع الجسدي. والمكافأة عن البحث تكون عادة عروساً، أو تكون العروس من ضمن المكافأة. وشخصية العروس غامضة: فصلتها النفسية بأمها في الفانتازيا الأوديبية أشد مما هي في الكوميديا. الأغلب أن توجد في مكان خطر، أو محظور أو محرم، مثل جدار النار حول برونهيلد أو جدار الشوك للجمال النائم، وتنقذ العروس عادة من قبضة مجموعة شريرة، مردة أو عصابة أو غير ذلك من الأنذال. وازالة وصمة العار عن شخصيات البطلات بارزة في الرومانس كما في الكوميديا، من موضوع «الليدي الكريهة» في قصة تشوسر «زوجة بات» وحتى البغي المتسامحة في سفر هوشع. وضمن هذا السياق تدخل العروس «السوداء ولكن الجميلة» في سفر نشيد الأنشاد.

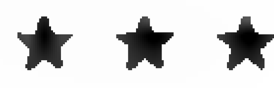
لرومانس البحث مماثلات في الطقوس والأحلام، فالطقوس التي درسها فريزر والأحلام التي درسها يونغ تبين المشابهة الملحوظة في الشكل حتى أننا نتوقع أن نكون أمام تماثل بنيتين رمزيتين للشيء نفسه. وإذا ترجمنا رومانس البحث إلى لغة الأحلام، فانها بحث عن اللبيدو، أو الذات الراغبة، لتحقيق ما أوحت به مزعجات الواقع، مع اشتمالها على الواقع. الشخصيات المعارضة غالباً شخصيات مشؤومة وعمالقة وغيلان وسحرة، ذات أصل ابوي (Parental)، لكن في الوقت نفسه نجد التحرير والعتق يشملان الشخصيات الأبوية، كما جاء في الأبحاث النفسية لفرويد ويونغ. أما رومانس البحث بلغة الطقوس، فهي انتصار الخصب على الأرض البور. والخصب يعني الطعام والشراب، والخبز والخمرة، والجسد والدم، واتحاد الذكر والأنثى. والأشياء النفسية التي تستعاد بعد البحث، أو التي تظهر أو تحصل أو تنجم عن البحث تجمع بين الترابطات الطقوسية والنفسية. فالكأس المقدسة، على سبيل المثال، مرتبطة برمزية العشاء السري. وهي منحدرة أو مرتبطة بالمطعم العجائبي، كالقرن الخصيب أو أي

كأس أو وعاء من الأوعية المجوفة. ولهذا ما يقابله من الارتباط الجنسي المؤنث، الذي يكون شقه المذكور رمحاً مدمى. إن الجمع بين الطعام الجامد والمنعش السائل يتكرر في الشجرة المعطاء وماء الحياة في الرؤيا التوراتية.

إن الفصل الأول من «ملكة الجن» لسبنسر ربما كان الموضوع الذي يلي مباشرة موضوع الرومانس التوراتي في الأدب الانكليزي: إنه أشد صلة حتى من «رحلة الحجيج»، التي تشبهه، والاثنان يشبهان التوراة. وإنها لفاشلة تلك المحاولات التي تقارن بين بينيان وسبنسر من دون الرجوع إلى التوراة، أو التي تتقصى المشابهات من حيث الأصل المشترك لهما بالرومانس الدينوي. في بحث سبنسر عن سان جورج، قديس انكلترا الشفيع، تتمثل الشخصية البطولية في الكنيسة المسيحية في انكلترا، لذلك بحثه تقليد لبحث المسيح. إن فارس الصليب الأحمر عند سبنسر تقوده الليدي يونا (المتشحة بالسواد) إلى مملكة آبائها التي باتت يباباً بسبب التنين. ولم يكن حجم التنين عادياً، أو على الأقل استعارياً. ونعلم أن أبوي يونا كانا يحكمان كل العالم حتى ظهر التنين، وأفسد «كل أراضيهما ونفاهما» وابوا يونا هما آدم وحواء، ومملكتهما عدن، أو العالم غير المنهار، والتنين هو كل العالم المنهار، يتوحد باللوياثان أي أفعى عدن، الشيطان، وحش سفر الرؤيا. فرسالة القديس جاوجيوس تكرار لرسالة المسيح، وهي قتل التنين واقامة عدن في البرية، واعادة انكلترا إلى حالة عدن. إن ارتباط انكلترا المثالية بعدن، تدعمها ليجندات الجزيرة السعيدة، في المحيط الغربي، ومشابهة قصة هسبريد (ابنة اطلس، حامية الجنة الذهبية ـــ المترجم) لقصة عدن، شيء قائم في الأدب الانكليزي، على الأقل، لوليم بليك. تجوال سان جورج مع يونا، أو من دونها، يوازي تجوال الاسرائيليين في البرية، بين مصر والأرض الموعودة، حاملين تابوت العهد المغطى، ومع ذلك هم مستعدون لعبادة العجل الذهبي.

بالطبع تستمر المعركة مع التنين ثلاثة أيام: في نهاية كل يوم من اليومين الأولين يندحر سان جورج، ولكنه يستعيد قوته، في اليوم الأول بماء الحياة، وفي اليوم الثاني بشجرة الحياة. إن الماء والشجرة يمثلان السرين اللذين قبلتهما الكنيسة، إنهما سمتان

لجنة عدن المعدة للانسان في الرؤيا، ولهما علاقة وثيقة بالافخارستا (العشاء السري). إن شعار سان جورج هو صليب أحمر على أرضية بيضاء، وهو العَلَم الذي أوجده المسيح في التقليد الأيقوني، عندما عاد منتصراً من التنين الممدد إلى الجحيم. إن الأحمر والأبيض يرمزان إلى مظهرين للجسد الناهض من الموت، الجسد والدم، الخبز والخمرة، وعند سبنسر لهما علاقة تاريخية مع اتحاد الورود الحمراء والبيضاء في الرأس الحاكم للكنيسة. إن الرابطة بين المظاهر المقدسة والمظاهر الجنسية لرمزية الأحمر والأبيض مشار إليها في الكيمياء، التي اطلع عليها سبنسر بشكل جيد، حيث النقطة الصعبة لانتاج اكسير الخلود هي اتحاد الملك الأحمر والملكة البيضاء.



انتاج الرومانس يتبع بنيتها الديالكتيكية العامة، التي تعني أن التهذيب والتعقيد غير مستحبين كثيراً. والشخصيات إما مع الباحث أو ضده. فان ساعدوه كانوا مثاليين أنقياء، وإن أعانوه صوروا تصويراً ساخراً إثماً وجبناً. وكل شخصية نمطية في الرومانس لها معارضها الأخلاقي الذي يواجهها، كالابيض والأسود في احجار الشطرنج. في الرومانس القطع «البيضاء» التي تكافح في سبيل الباحث، تتطابق مع المجموعة الايرونية في الكوميديا، ومع ذلك فالكلمة غير مناسبة، طالما أن السخرية ذات دور هزيل في الرومانس. وللرومانس وجه مناقض للمحسن الذي يستعين به ويلجأ إليه الايرون في الكوميديا، في شخصية «العجوز الحكيم» كما يسميه يونغ مثل بروسبيرو، ميرلين أو مسعف الباحث الثاني عند سبنسر، والأغلب أن يكون ساحراً يتأثر بالحادث الذي يراقبه. ومع أن أرثر في «ملكة الجن» لسبنسر ليس عجوزاً فانه يقوم بهذه الوظيفة، وله مقابله الأنثوي في شخصية العرافة الأم، وتكون العروس مقتدرة مثل سولفيغ في «بيرجنت»، التي تجلس بهدوء منتظرة البطل، لينهي تجواله ويعود إليها. هذه الشخصية الأخيرة تكون سيدة، من أجلها أو من أجل الزواج بها يسعى الباحث: لقد تمثلت بملكة الجن عند سبنسر وبأثينا في قصة بيرسيوس. ذانك هما ملك وملكة

القطع البيضاء، وإن تكن حركة سلطتهما معكوسة في الشطرنج الحقيقي. إن عدم الاستفادة من جعل شخصية الملكة عشيقة البطل، في أي شيء عدا المعنى السياسي، يعني أنها هدرت نكتته مع الفتيات اللواتي يقابلهن في رحلته، واللواتي باغرائهن يربطن الرقاب إلى الصخور أو إلى الشجر، مثل أندروميدا أو انجليكا عند اريوستو. وهكذا يمكن اقامة استقطاب بين ليدي الواجب وليدي المتعة وهذا ما بدا لنا في بطلات النور والظلمة للرومانس الفكتورية. والمخرج البسيط هو جعل الأولى حماة الثانية: هذا الموضوع، موضوع المصالحة بعد العداوة والغيرة، شائع جداً عند أبوليوس، ومثاله العلاقات بين سايكي وفينوس. أما حيث لا مصالحة، فالانثى الأكبر سناً تبقى شريرة، زوجة الأب في القصة الشعبية.

الساحر الشرير والساحرة الشريرة، كما عند سبنسر: ارشيما غووديزا، هما الملك الأسود والملكة السوداء. الأخيرة يسميها يونغ «الأم المرعبة» ويقرنها بالخوف والمحارم وأمثال كذلك كما في ميدوزا. الشخصيات المحررة باستثناء العروس، أضعف من أن يخضعوا لتصنيف. أما المرافق المخلص أو الشخصية الظل للبطل، فنقيضه الخائن، ونقيض البطلة السيرين أو الساحرة الجميلة، والتنين نقيضه الحيوانات الأليفة أو المسعفة، التي تملأ الرومانس، ومن بينها الحصان الذي يسير بالبطل في بحثه، والذي يحتل مكانة مركزية. صراع الابن والأب، الذي مرّ معنا في الكوميديا، يتكرر في الرومانس: ففي التوراة يغامر آدم الثاني بما لم يستطعه الأول، وفي الكاس المقدسة ينجز غالاهاد ما يعجز عنه والده لانسلوت.

أما الشخصيات التي يتعذر وضعها في قائمة البطولة والاثم فهي أرواح الطبيعة. إنها تمثل الحياد الأخلاقي للعالم المتداخل للطبيعة ولعالم الأسرار الذي يمكن أن نلمحه ولكن لن نراه، والذي يتراجع كلما تقدم. ومن بين الشخصيات الأنثوية لهذا النمط الحوريات الخفرات في الليجندات الكلاسيكية، والمخلوقات نصف المتوحشة المحيرة، التي يمكن أن ندعوها الشخصيات ــ الابنة، من بينها، مثلاً، فلورميل لسبنسر وبيرل لهوتورن وكوندري لفاغنر، وربما لهدسون. أما الذكور المقابلة فاختلافاتها أقل.

وأشهرها هو الشخصية التي قدمها كبلنغ «موغلي» الصبي المتوحش، إنه الرجل الأخضر الذي يختبىء في الغابة، والذي ظهر على شكل روبن هود وفارس غامرين، أما «الرجل المنقذ» فهو ساتيران عند سبنسر، وهو محبب لعصر النهضة، والمارد البشع، لكنه المخلص، بشعره المشعث، ظل محبوباً في الرومانس طيلة قرون.

هذه الشخصيات هي أبناء الطبيعة، يضعها الكاتب لمساعدة البطل، أمثال فرايدي الذي يساعد كروزو لكن منشأ هذه الشخصيات يظل غامضاً. أما خدام البطل أو أصدقاؤه، فهي شخصيات تفشي العلاقة السرية مع الطبيعة، مما يجعلها تزيد من بروز الشخصية المركزية في الرومانس. والتناقض الظاهري في أن الكثير من أبناء الطبيعة هؤلاء هم كائنات فوطبيعية، ليس خطيراً في الرومانس خطورته في المنطق. الجنية المعينة، والرجل الميت المحبوب، والخادم الرائع الذي يقدم ما يحتاجه البطل في أزماته، شخصيات مشهورة في القصة الشعبية. وكلها تضخيمات للخادع المخادع الكوميدي، الذي ورد في (Architectus). يسمى هذا النمط من الشخصية في «الساعات الثلاثين» لجيمس ثوربر، (Golux) وليس ثمة أي سبب لعدم استخدام الغولوكس كمصطلح نقدي.

في الرومانس، كما في الكوميديا، اربعة أقطاب من التشخيص. صراع البطل مع عدوه يتطابق مع صراع الايرون والالازون الكوميدي. في أرواح الطبيعة التي أشرنا إليها للتو نجد موازاة في الرومانس للمهرج أو مدير الاحتفالات في الكوميديا: ووظيفة أرواح الطبيعة هو تضخيم الطريقة الرومانسية والتركيز عليها. بقي علينا أن نرى فيما إذا كان ثمة شخصية من الرومانس تتطابق مع نمط (Agroikos) في الكوميديا، أي رافض الاحتفالات، أو المهرج الريفي.

مثل هذه الشخصية تلفت نظرنا إلى المظاهر الواقعية للحياة، كالخوف لدى مواجهة الخطر، الذي يهدد وحدة الطريقة الرومانسية. سان جورج ويونا عند سبنسر يصحبهما قزم يحمل حقيبة «الحاصلات». ليس خائفاً، كيهوذا الاسخريوطي، حامل

حقيبة حاجيات الرسل، لكنه مخيف، يحض على التراجع عند الصعوبات. هذا القزم بحاجياته يمثل، في العالم الحالم للرومانس، الشكل المتقلص والذابل للواقع العملي: وكلما كانت القصة أكبر واقعية، ازدادت أهمية هذه الشخصية، حتى نصل إلى القطب المعارض في «دون كيشوت»، فيستحق التمجيد مثل سانشوبانـزا. وفي رومانسات أخرى نجد الحمقى والمضحكين الذين أجيزوا اظهار الخوف، أو تقديم تعليقات واقعية، والذين يقدمون صمام الأمان للواقعية من دون السماح لها افساد مواضعات الرومانس. نجد عند مولوري دوراً مشابهاً في السير ديناداد، الذي هو حقاً فارس انيق، مثلما هو مضحك أيضاً: ولهذا عندما يقدم النكات «يضحك الملك ولانسلوت حتى يكادا يقعان». والضحك المبالغ فيه، الهستيري هام جداً من الناحية النفسية في مثل هذه الناحية.

الرومانس، مثل الكوميديا، لها ستة أوجه يمكن فصلها، وفي انتقالها من المنطقة التراجيدية إلى المنطقة الكوميدية، فان الثلاثة الأولى توازي الثلاثة الأولى من التراجيديا، والثلاثة الثانية توازي الثلاثة الثانية من الكوميديا، وقد كنا درسناها من وجهة نظر كوميدية. إن الأوجه تشكل تتابعاً دائرياً في بطل الحياة الرومانسي.

الوجه الأول هو ولادة البطل الأسطورية، وهو تحول درسه الفولكلور بشيء من التفصيل وغالباً ما تترافق هذه الأسطورة مع الطوفان، الرمز المنتظم لبداية ونهاية الدائرة. يوضع البطل الرضيع في فلك أو صندوق طاف على سطح البحر، كما في قصة برسيوس، ومن هناك يرسو على الأرض، كما في بيولف، أو يلتقط من بين القصب والعليق على ضفة نهر، كما في قصة موسى. إن صورة الماء والقارب والقصب تظهر في بداية رحلة دانتي إلى جبل المطهر، حيث المعتقد أن الروح في تلك المرحلة هي طفل حديث الولادة. وفي اليابسة يمكن أن ينقذ الطفل من افتراس حيوان له، أو يقوم بانقاذه حيوان، والكثير من الخيول تقوم باطعامها في الغابة حيوانات أخرى في فترة طفولتها. وعندما يبدأ فاوست غوته البحث عن هيلينا، يطوف في قصب بنيوس، وعندها يجد سنتورا، حملها على ظهره وهي طفلة، لينقذها.

هذه الصورة مرتبطة نفسياً بالجنين في الرحم، عالم غير المولودين، الذي يظن أنه يتألف من سائل، ومرتبطة انتروبولوجياً بصورة بذور الحياة الجديدة المدفونة في عالم موات في الثلج أو المستنقع. إن صندوق كنز التنين، وثيق الصلة بحياة طفولته الغامضة الموجودة في الصندوق. إن الحقيقة القائلة إن المصدر الحقيقي للثروة هو الخصب أو الحياة الجديدة، النباتية أو البشرية، نجدها في الرومانس، من الأساطير القديمة، وحتى قصة رسكين «ملك النهر الذهبي». إن معالجة رسكين للثروة في مؤلفاته الاقتصادية هي تعليق على قصة الجنيات هذه. ويظهر ارتباط صندوق الكنز بحياة الطفل في «سيلاس مارنر» لجورج إليوت. لقد أشرنا من قبل إلى التاريخ الأدبي الطويل لموضوع الأبوة السرية من يوريبيدس حتى ديكنز.

في التوراة، كل نهاية دورة تاريخية، وبداية دورة جديدة، تقسم برموز مماثلة. أولاً نجد طوفاناً كونياً وفلكاً يشتمل على كل ما تتطلبه الحياة في المستقبل، تطفو على الماء، ثم نجد المضيف المصري يغرقه البحر الأحمر، ويهرب الاسرائيليون حاملين الفلك، وهائمين في البرية، وهي صورة اتخذها دانتي أساساً لرمزيته في المطهر. ويبدأ العهد الجديد بطفل في مزود، والعالم الخارجي غارق بالثلج، وهذه صورة تربط عيد الميلاد بالوجه النمطي الأولي ذاته. صور عودة الربيع تعقب ذلك مباشرة: قوس قزح في قصة نوح، تفجير موسى للماء من الصخرة، معمودية المسيح، كلها تظهر انتقال الدورة من المياه الشتوية للموت إلى مياه الحياة الانبعاثية. وإلى هذا المركب ذاته تنتمي صور الطيور الالهية، والغراب والحمامة في قصة نوح، والغربان التي تطعم ايليا في البرية، والحمامة التي ترف فوق يسوع.

يكون هناك أيضاً بحث عن الطفل الذي خبيء في مكان سري. ولأن البطل مجهول المنشأ، فإن أبوته الحقيقية تظل عادة مخبأة. ويظهر الأب المزيف ساعياً لمعرفة موت الطفل. هذا هودور اكريسيوس في قصة بيرسيوس، ودور كرونوس (حسب اسطورة أخبرنا بها هزيود) الذي يسعى إلى ابتلاع أبنائه، ودور فرعون قاتل الطفل في العهد القديم، ودور هيرودس في العهد الجديد. في الروايات التي ظهرت بعد زمن

طويل، يقوم على تربية الطفل عم شرير يظهر مراراً عند شكسبير. الأم في هذه الحالة تكون ضحية الغيرة، أو الافتراء عليها، مثل أم برسيوس أو مثل كونستانس في «حكاية رجل القانون» لشوسر. وهذا وثيق الصلة نفسياً بموضوع تنافس الابن والأب المقيت على امتلاك الأم. وموضوع الفتاة المفترى عليها، التي يطردها من البيت مع ابنها أب ظالم، في ليلة ثلجية ما يزال يستدر دموع النظارة في الميلودرامات الفكتورية، والتطورات الادبية لموضوع الأم الطريدة في الفترة نفسها، تمتد من إلزا التي تعبر الجليد في «كوخ العم توم» إلى «آدم بيد» و «بعيداً عن الجمهور المجنون». الأم المزيفة، زوجة الأب الظالمة، صورة شائعة أيضاً: ضحيتها تكون عادة أنثى، وقد تجلى الصراع في كثير من البالادات والقصص الشعبية من نمط «سندريلا». الأب الحقيقي يمثله أحياناً العجوز الحكيم أو المعلم: وتلك هي علاقة بروسبيرو بفرديناند، وكذلك علاقة السنتور خيرون بأخيل. وازدواجية الأم الحقيقية تظهر في ابنة فرعون التي تبنت موسى. وفي الطرف الأكثر واقعية يتحدث الأب الظالم حديث الرأي العام الضيق.

الوجه الثاني هو الشباب البريء للبطل، ونألف هذا من قصة آدم وحواء في جنة عدن قبل السقوط. ويمثل هذا الوجه العالم الرعوي والأركادي، وهو صورة لغابة جميلة، ملأى بالممرات والوديان الظليلة والجداول الرقراقة والقمر وكثير من الصور المرتبطة بالمظهر الأنثوي أو الأمومي للتصور الجنسي. ألوانها خضراء وذهبية، كناية عن الشباب الزائل: إن المرء يفكر مباشرة بقصيدة ساندربرغ «بين عالمين». إنه عالم من القانون السحري أو الرغبوي يتمركز في البطل الشاب، ويسيطر عليه الأبوان مع لفيف من صحبهما الشباب. إن النمط الأولي للبراءة الجنسية لا يشير إلى الزواج، بقدر ما يشير إلى نوع من الحب «العنيف» الذي يسبق الزواج، حب الأخ لأخته، أو حب ولدين لبعضهما. ومع أن الأوجه الأخيرة تذكرنا بأيام السعادة المفقودة، أو العصر الذهبي، فان احساسنا يقربها من التابو الأخلاقي كما جاء في قصة جنة عدن. قصيدة جونسون «راسيلا» وقصيدة بو «اليانورا» وقصيدة بليك «كتاب ثل» تدخلنا في نوع من الفردوس ـــ السجن، أو العالم غير المولود، الذي تفر فيه الشخصيات المركزية إلى

العالم الأدنى، والشعور نفسه من قلق وشوق لدخول عالم الحدث موضوع عولج كثيراً في الأدب الانكليزي، كقصيدة كيتس «انديامون».

موضوع الحاجز الجسني في هذا الوجه يتخذ أشكالاً كثيرة: فالأفعى في قصة عدن تتكرر في «القصور الخضراء»، ونجد عند سبنسر حاجزاً من النار يفصل أموريت عن حبيبها سكودامور. وفي نهاية المطهر تصل النفس إلى طفولتها البريئة، أو العصر الذهبي المفقود، وبعدها يجد دانتي نفسه في جنة عدن، يفصله عن الفتاة الشابة ماتلدا نهر «ليث». يتكرر النهر الفاصل عند وليم موريس في قصة «الطوفان الفاصل»، حيث لابد من اطلاق سهم عليه رمزاً للاتصال الجنسي. وفي «قبلاي خان» لكولردج، ذات الصلة الكبيرة بقصة عدن كما وردت في «الفردوس المفقود» وبـ«راسيلاس»، نجد نهراً مقدساً تتبعه رؤيا نائية لفتاة تغني. ويبدأ «بيير» ملفيل بتقليد ساخر لهذا الوجه، فالابن ماتزال أمه تسيطر عليه، لكنه يدعوها أخته. وصور كثيرة لهذا العالم يمكن أن نجدها في الكتاب السادس من «ملكة الجن» لسبنسر، وعلى الأخص في قصص تريسترام وباستوريلا.

الوجه الثالث هو موضوع البحث العادي، الذي كنا ناقشناه، ولا يحتاج الآن إلى تعليق. والوجه الرابع يتطابق مع الوجه الرابع للكوميديا، حيث المجتمع السعيد يرى من خلال الحدث، بدلاً من ظهوره في اللحظات الأخيرة. الموضوع المركزي لهذا الوجه في الرومانس هو الحفاظ على تكامل العالم البريء ضد اهانة التجربة. ولهذا يتخذ شكل القصة الأخلاقية كما في «كاموس» لملتون و «الحرب المقدسة» لبنيان، وكذلك المسرحيات الأخلاقية بما فيها «قلعة المثابرة» ومما يبدو أقل تكراراً المخطط المبسط جداً لـ «حكايات كانتربري» إذ الصراع الوحيد الذي يحدث ه السعي للاحتفاظ بطريقة الاحتفال من دون وقوع شجار.

والجسد المتكامل الذي يجري الدفاع عنه قد يكون فردياً أو اجتماعياً أو كليهما. والمظهر الفردي له يبدو في شكل استعارة الاعتدال في الكتاب الثاني من «ملكة الجن»

الذي يشكل الحلقة الطبيعية للكتاب الأول، ويعالج هذا الموضوع مثل أي موضوع صعب يدور حول البراءة البطولية في هذا العالم بعد أن يكون البحث الكبير الأول قد انتهى. ففويان، فارس الاعتدال، يملك ما تملكه الشخصيات المعارضة: اكراسيا وبوربليس ومامون. هؤلاء يمثلون «الجمال والمال» باعتبارها عناصر خير تتحول إلى أهداف خارجية. فالعقل المعتدل يشتمل على خير في داخله، من صفاته كبح النفس، ولهذا ينتمي إلى ما سميناه عالم البراءة. أما العقل غير المعتدل فيبحث عن خيره في الموضوع الخارجي لعالم التجربة. كل من المعتدل وغير المعتدل طبيعيان، لكن أحدهما ينتمي إلى الطبيعة كنظام والآخر ينتمي إلى الطبيعة كعالم منهار. اغواء «كاموس» لليدي قائم على غموض مشابه في معنى الطبيعة. وثمة صورة مركزية في هذا الوجه للرومانس هي القلعة المحاصرة التي يشخصها سبنسر ببيت ألما، الذي يصفه بمصطلحات مأخوذة من ميدان الجسم البشري.

عولج المظهر الاجتماعي للوجه نفسه في الكتاب الخامس من «ملكة الجن»، ليجند العدالة، حيث القوة مطلب مسبق للعدالة، متطابقاً مع كبح النفس الذي يتعلق بالاعتدال. وفي رؤيا أوزيس واوزيريس نجد صورة الوجه الرابع للوحش الذي روضته وسيطرت عليه العذراء، صورة يظهر موضوعها في الكتاب الأول الذي يدور حول يونا، التي روضت ساتيرات (Satyrs) وأسداً. والنمط الأولي الكلاسيكي لها هو رأس الغورغونة (رأس فيه أفاع بدلاً من الشعر—المترجم) على درع أثينا. ويرتبط موضوع البراءة أو العذرية بصورة مشابهة في الأدب، من الصبي الذي يسوق وحوش الفريسة في سفر اشعيا وحتى مارينا في بيت الدعارة في «بروكليس» ويظهر في الروايات المتأخرة حيث البطل العنيف تشفيه البطلة. إن تقليداً ساخراً من الموضوع نفسه يشكل أساس مسرحية ارسطو فانز «ليسيسترا».

الوجه الخامس يتطابق مع الوجه الخامس للكوميديا وهو مثله، مشهد انعكاسي للتجربة يأتي من فوق، وتحتل فيه حركة الدورة الطبيعية مكانة بارزة. إنه يعالج عالماً شبيهاً جداً بعالم الوجه الثاني باستثناء ان الطريقة هي انسحاب تأملي من الحدث، أو

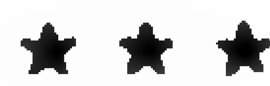
تعقيب عليه، أكثر من ان يكون اعداداً له. إنه عالم ايروسي، لكنه يقدم التجربة بشمولية وليس باعتبارها سراً. هذا هو عالم رومانسات موريس، وعالم «رومانس بليثدال» لهوثورن، عالم الحكمة البريئة الناضجة لـ «حكاية فرانكلين»، وعالم الكتاب الثالث في «ملكة الجن». ونلاحظ في هذه الأخيرة، كما في رومانسات شكسبير، وعلى الأخص «بيركليس» و «العاصفة» اتجاها نحو المطابقة الأخلاقية للشخصيات. فالعشاق المخلصون في قمة ما نسميه المحاكاة الايروسية، فاذا هبطنا درجات من القصف والعاطفة وصلنا إلى الضلال (أرجانتا واوليفانت عند سبنسر، وانتيوك وابنته في «بروكليس»). ومثل هذا التصنيف للشخصيات ينسجم مع المشهد التأملي للمجتمع في هذا الوجه.

الوجه السادس هو الأخير للرومانس، مثل الكوميديا. ففي الكوميديا يقدم لنا المجتمع الكوميدي وقد تفتت إلى وحدات صغيرة، أو إلى أفراد، أما في الرومانس فيضع حداً للحركة، من المغامرة العملية إلى المغامرة التأملية. الصورة المركزية لهذا الوجه، المحببة إلى ييتس، هي جعل الرجل العجوز في البرج، الناسك الذي ينزوي ليطالع الدراسات السحرية، أو السرانية. وعلى المستوى الشعبي أو الاجتماعي تتخذ ما يمكن أن نسميه الرواية العناقية: وهي الرومانس التي توفر الأسرّة والكراسي المريحة حول كانون النار، أو الأماكن العائلية عامة. ثمة سمة بارزة لهذا الوجه هي انه في البداية يقدم لنا مجموعة من الناس المتجانسين، وعندئذٍ يقوم أحدهم بسرد القصة الحقيقية. في «تثبيت البزال» لهنري جيمس، تروي مجموعة كبيرة قصصاً عن الأشباح في بيت ريفي، بعض الناس ينسحبون، لكن الدائرة الأصغر تتحلق حول القصة الاكثر اثارة. انصراف المبتدئين في التعلم، يقع بالضبط ضمن هذا الوجه. تأثير هذه الوسائل يكون بتقديم القصة ضمن جو من الراحة والضبابية التأملية، وكأن الشيء يمتعنا من دون أن يصدمنا، كما تصدمنا التراجيديا مباشرة.

وإلى هذا الوجه أيضاً تنتمي مجموعات من الحكايات قامت على آداب المأدبة مثل الديكاميرون. و «الفردوس الأرضي» لموريس مثال ساطع جداً للوجه هذا: وهناك

عدد من الأساطير الأوالية في الثقافتين اليونانية والشمالية، تجلت في مجموعة المسنين الهرمين هجروا العالم في العصور الوسطى، رافضين أن يكونوا ملوكاً أو آلهة، وقد تغيرت اساطيرهم الآن في دُنيا الأحلام. وإلى هذا النوع تنتمي الموضوعات التي تعالج الرجال المسنين، والجماعات المتآلفة، والقصة المروية. إن التنظيم الروزنامي لسرد القصص يرتبط برمزية دورة الطبيعة. معالجة أخرى لهذا الوجه، دقيقة ومركزة، نجدها عند فرجينيا وولف «بين الفصول المسرحية» فنشاهد مسرحية تقدم تاريخ الحياة الانكليزية، يتم تمثيلها أمام مجموعة من الناس. ولم يجر فهم التاريخ على أنه تقدم فقط، بل على أنه دورة، كدورة الطبيعة، خاتمتها الجمهور، ولكن هذه الخاتمة بداية جديدة أيضاً.

من «خاتم النبلونجن» لفاغنر، وحتى الرواية العلمية، نلاحظ شعبية متزايدة للطوفان باعتباره نمطاً أولياً، يتخذ شكل خراب كوني يدمر كل المجتمع الروائي عدا مجموعة صغيرة، تبدأ حياة جديدة في بقعة يلجؤون إليها. إن الصلات بين هذا الموضوع وبين الشلة العائلية التي تغلق على نفسها الأبواب تاركة العالم الخارجي، واضحة كل الوضوح، وهذا يعيدنا ثانية إلى صورة الولادة السرية للطفل الطافي على سطح البحر.



لابد من الأخذ بعين الاعتبار الشروحات الهامة للرمزية الشعرية. هذا هو التشخيص الرمزي للنقطة التي يلتقي عندها العالم الرؤيوي المنزاح وعالم الطبيعة الدائري (أي الذي يكرر نفسه ـــ المترجم)، وهذا ما ندعوه قمة الظهور (التجلي). ويكون المستقر على قمة جبل أو جزيرة أو برج، أو منارة أو سلم. وتمتلىء الحكايات الشعبية والميثولوجيات بالقصص التي ترصد الصلة الحميمة بين السماء و الأرض، أو بين الشمس والأرض. كثيرة هي السلالم أو الحبال التي ينقرها طائران عابثان فتمتد إلى

السماء، أو امثال ذلك: هذه القصة تماثل قصص التوراة عن السقوط، وعن الانبعاث في ساق فاصوليا «جاك» وشَعْر «رابونتزيل»، وحتى تلك القطعة الطافية التي يسميها الفولكلور حيلة الحبل. والحركة من عالم إلى آخر يرمز إليها بالنار الذهبية النازلة من الشمس، كما في الأساس الميثولوجي لقصة «داني»، وباستجابتها البشرية، توقد النار في مذبح التضحيحة. «الخنفسة الذهبية» في قصة بو، تذكرنا أن الخنفسة السوداء المصرية كانت شعاراً شمسياً، فهي تنزل من فوق على نهاية خيط عبر ثقب العين في الجمجمة على شجرة، وتسقط على قمة كنز مطمور: إن النمط الأولي هنا شديد الصلة بمركب الصور التي عالجناها، وعلى الأخص الصور السيميائية فيه.

نرى في التوراة سلم يعقوب، الذي يرتبط في «الفردوس المفقود» بمخطط ملتون الكوني الذي فيه صورة لطبقات الكون، المتدلي من السماء بثقب في القمة. وهناك عدد من الظهورات الجبلية في التوراة، أبرز ما فيها تغيير المظاهر، ويرتبط بهذا نمطياً رأس فسجة، الذي يقع في نهاية الطريق البري، ومنه نظر موسى إلى أرض الميعاد، وسمي «جبل الرؤية». وإذا وافق الشعراء على الكون البطليموسي فان المكان الطبيعي لقمة الظهور كان قمة جبل تحت القمر مباشرة، وهو أدنى الأجساد السماوية. والمطهر عند دانتي عبارة عن جبل ضخم مع طريق صاعد ملتف حوله، على قمة يستعيد فيها الحاج براءته، ويطرح عنه خطيئته الأصلية، وهذه القمة هي جنة عدن. وعند هذه القمة تحقق الظهور الرؤيوي في «المطهر» لدانتي. ويظهر لك الاحساس بأنك بين عالم رؤيوي فوق، وعالم دائري تحت، كما تساقطت من جنة عدن كل بذور الانبات إلى هذا العالم، بينما الحياة الانسانية مرت عبوراً.

في «ملكة الجن» هناك رؤية فسجية في الكتاب الأول، عندما يتسلق سان جورج جبل التأمل ويرى، من بعد، مدينة السماء. وبما أن التنين الذي سيقتله هو من العالم المنهار، فان هناك نوعاً من المجاز، حيث يكون التنين هو المكان القائم بينه وبين المدينة البعيدة. وحسب موضوع اريوستو، تتضح لنا العلاقة بين قمة الجبل وفلك القمر. لكن المعالجة الأكمل لهذا الموضوع عند سبنسر موجودة في كوميديا

ميتافيزيكية رائعة تعرف باسم «الأناشيد التبدلية»، حيث صراع الكينونة والصيرورة، جوبيتر وميوتابلتي، النظام والتغير، يحله فلك القمر. وبينة ميوتابلتي تقوم على الحركات الدائرية للطبيعة، لكن هذه البينة تنقلب ضدها، فتثبت أنها مبدأ نظام في الطبيعة، بدلاً من اثبات انها تغير. في هذه القصيدة ليست علاقة الأجسام السماوية بالعالم الرؤيوي توحداً استعارياً، كما هي في المعتقد الشعري، في فردوس دانتي بل علاقة مشابهة: فهي ماتزال ضمن الطبيعة، وفي المقطع الأخير فقط يظهر العالم الرؤيوي الفعلي في القصيدة.

تمييز المستويات هنا يتضمن أنه يمكن أن تكون أشكال تماثلية لقمة الظهور. فقد تشخص هذه القمة في لغة الايروس على أنها مكان التحقق الجنسي، حيث لا رؤية رؤيوية، بل احساس بالوصول إلى ذروة التجربة في الطبيعة. هذا الشكل الطبيعي لقمة الظهور تسمى عند سبنسر جنائن أدونيس. وتتكرر تحت هذا الاسم عند كيتس في «انديميون»، وهي العالم الذي يدخله العشاق في نهاية «ثورة الاسلام» لشلي، وجنائن أدونيس، مثل جنة عدن، هي مكان البذار، كل شيء فيها خاضع للنظام الدوري للطبيعة، يدخل الموت، ويخرج منه بالولادة. وقصائد ملتون المبكرة، مثل «الأناشيد التبدلية» مليئة بالاحساس الذي يميز بين الطبيعة كنظام الهي مقدس، طبيعة موسيقى الأفلاك، والطبيعة كعالم منهار وكاوسي (Chaotic). الأول ترمز له جنائن أدونيس في «كاموس»، ومنها تهبط الروح المرافقة لتراقب الليدي. والصورة المركزية لهذا النمط الأولي، مراقبة فينوس لأدونيس، مماثلة ــ في لغة الايروس ــ لمادونا وسن في أسطورة أغابي.

يلتقط ملتون موضوع رؤية فسجة في «الفردوس المستعاد» التي يجتمع فيها المبدأ الأساسي للطيبلوجيا التوراتية، حيث تكرر أحداثُ حياة المسيح، أحداثَ تاريخ اسرائيل. فاسرائيل يذهب إلى مصر، يستدعيه يوسف، ويهرب من المجزرة، ويقطع البحر الأحمر، وينتظم في اثني عشر سبطاً، ويتوه اربعين عاماً في البرية، ويتلقى الشريعة من سيناء، تنقذه أفعى نحاسية على عمود، يعبر الأردن، ويدخل أرض الميعاد

تحت اسم يشوع، «الذي تدعوه كل الأمم يسوع». يذهب يسوع إلى مصر في طفولته، يحمله يوسف، ويهرب من المذبحة، يعتمد ويعترف به مسيحاً، يتوه أربعين يوماً في البرية، يجمع حوله اثني عشر تلميذاً، يكرز «موعظة الجبل»، ينقذ البشرية ويموت على عمود، وبذلك يغزو أرض الميعاد، مثل يشوع الحقيقي. تجربة الاغواء عند ملتون، تتطابق مع رؤية موسى في فسجة، ماعدا النظرة، فاتجاهها في وضع معاكس. إنها تبين منتهى طاعة يسوع للشريعة، قبل أن يبدأ تخليصه للعالم، وتجاربه المتتالية تجمع العالم والجسد والشعر في شكل واحد للشيطان. فقمة الظهور (التجلي) هنا تمثلها قمة المعبد، التي منها يسقط الشيطان، بينما يبقى يسوع على القمة بلا حراك. سقوط الشيطان يذكرنا أن قمة الظهور هي أيضاً قمة دولاب الحظ، التي فيها يسقط البطل التراجيدي. هذا الاستخدام الساحر لقمة الظهور يتكرر في التوراة في قصة برج بابل.

الكون البطليموسي يختفي تدريجياً، لكن قمة الظهور لا تختفي، وإن غدت معكوسة في الأدب الحديث، أو قبلت شروط المصداقية فيه. ومع ذلك ما يزال المرء يرى النمط الأولي ذاته في مشهد قمة الجبل، في نهاية مسرحية «عندما نبعث نحن الموتى» لابسن، وهو يشكل الصورة المركزية في «المنارة» لفرجنيا وولف. ويغدو صورة متوحدة في الاشعار الأخيرة ليتس واليوت. عناوين من أمثال «البرج» و «سلم الرياح» تشير إلى أهمية النمط الأولي هذا عند ييتس، وكذلك رمزية القمر والتخيل الرؤيوي في «البرج» و «الابحار إلى بيزنطة». اللهب في موعظة النار في «الأرض اليباب» لاليوت تناقض الدائرة الطبيعية التي يرمز لها بالماء، وكذلك «الوردة المتعددة الاشكال» في «الرجال الجوف» و «اربعاء الرماد» تعود بنا إلى سلم الريح التطهري، ويعود بنا «الدوار الصغير» إلى الوردة الملتهبة حيث هناك حركة هابطة من النار ترمز لها ألسنة لهب العنصرة، ولسان منها صاعد يرمز له بمحرقة هرقل و «قميص النار».

ميثة الخريف : التراجيديا

بفضل ارسطو ظهرت نظرية التراجيديا، بجلاء أكثر من بقية الميثات، ولذا يمكن أن نعالجها باختصار شديد، طالما أن المعلومات مألوفة ومعروفة. من دون التراجيديا، كل الروايات الأدبية يمكن تفسيرها على أنها تعبير عن اضافات انفعالية، سواء أكانت رغبة أم اشمئزازاً: إن الرواية الخيالية التراجيدية كفيلة ـــ ان صح القول ـــ بتأمين الصفة النزيهة للتجربة الأدبية. فعن طريق تراجيديات الثقافة اليونانية دخل الأدب الاحساس بالأساس الطبيعي الأصيل للشخصية الانسانية. فالشخصيات في الرومانس تبقى شخصيات حالمة، وفي الهجاء تصبح كاريكاتورية، وتفسر احداثها في الكوميديا لتلائم متطلبات النهاية السعيدة. أما في التراجيديا الناضجة فان الشخصيات الرئيسية متحررة من الحلم، تحرراً يعتبر في الوقت نفسه قيداً لأن نظام الطبيعة قائم في التراجيديا. فمهما تكاثرت في التراجيديا الأشباح والأعاجيب والسحرة والمعجزات، فاننا لعلى يقين بأن البطل التراجيدي لا يستطيع أن يمسح بيده المصباح السحري، ولا يدعو الجني لانقاذه من مشكلته.

التراجيديا، فالكوميديا، يمكن دراستها في الدراما بسهولة، إلا أنها غير محصورة بالدراما، ولا بالأحداث التي تنتهي بكارثة. والمسرحيات التي تسمى أو تصنف عادة مع التراجيديات، تنتهي بالصفاء مثل «سمبلين» لشكسبير، أو بالبهجة مثل

«ألسست» و «استير» لراسين، أو بطريقة غامضة يصعب تحديدها، مثل «فيلكتيتس» لراسين. ومن جهة أخرى، بينما تشكل الطريقة الجليلة جزءاً من وحدة البنية التراجيدية فان التركيز على الطريقة لا يزيد من التأثير التراجيدي: ولو كان التأثير يحصل من الطريقة لكانت مسرحية شكسبير تيتوس أندرونيكوس أعظم تراجيدياته. إن التأثير التراجيدي يجب أن نبحث عنه، كما أشار ارسطو، في الميثة التراجيدية، أو في بنية الحبكة.

من الشائع في النقد أن الكوميديا تعالج الشخصيات في مجموعة اجتماعية، بينما تركز التراجيديا على الشخص المفرد. وفي بحثنا الأول قدمنا الأسباب في أن البطل التراجيدي النمطي يكون عادة وسطاً بين الاله والانسان العادي. وهذه حقيقة حتى للآلهة المحتضرة: فبروميثوس لايستطيع أن يموت لأنه إله ولكنه يقاسي العذاب لتعاطفه مع الذين يموتون أو «الفانين». وحتى عذابه فيه شيء من الالوهية. إن البطل التراجيدي عظيم جداً إذا قورنا به، لكن ثمة شيئاً آخر، شيئاً في جانبه مقابل لنظارة، إذا قورن فانه يبدو صغيراً. هذا الشيء يمكن أن نسميه الاله أو الآلهة أو القدر أو الحادث أو الحظ أو الضرورة أو أي تجميع مما أشرنا إليه، لكن مهما كان البطل التراجيدي، فانه يبقى وسيطنا معه (مع الله ــ القدر ... الخ).

نموذجية البطل التراجيدي هي أنه في قمة دولاب الحظ، وهو يقف في منتصف الطريق بين المجتمع البشري على الأرض وشيء ما أعظم، في السماء. بروميثوس وآدم والمسيح معلقون بين السماء والأرض، بين عالم الحرية وعالم العبودية. الأبطال التراجيديون يمتلكون صفات متميزة كبيرة في المنظور البشري بحيث يظهرون مسيطرين حتماً على القوة التي فيهم، لكن الأشجار العظيمة قد يتلفها الضوء أكثر من أجمة العشب حولها. والمسيطرون قد يكونون أدوات مثلما قد يكونون ضحايا للضوء الالهي: شمشون ملتون يدمر المعبد الفلسطيني ويدمر نفسه، وهاملت يدمر البلاط الدانمركي مع تدمير ذاته. يبدو أن شيئاً من رياح قمة جبل «نيتشه» العاصفة بالقلم تهب على البطل التراجيدي: أفكار البطل ليست أفكارنا، إنها أفعاله، حتى لو قذف إلى الجحيم

لأنه يحوزها، مثل فاوست. ومهما كان يمتلك من فصاحة أو دماثة، فان وراء ذلك احتياطاً غامضاً. وحتى الأبطال المشؤومون ـــ تيمورلنك وماكبث وكريون ـــ يحتفظون بهذا الاحتياطي، ونتذكر هنا أن الناس يموتون ولاء لآثم أو ظالم، ولكن ليس ولاء لصديق حميم. أولئك الذين يجذبون مزيداً من الاخلاص من الآخرين، وهم أولئك الذين لا يحتاجون إليه، والأبطال التراجيديون، من هاملت المتمدن، إلى أجاكس المتوحش، مغلفون بسر يصلهم بشيء ما أبعد مما نستطيع أن نراه إلا من خلالهم، وهذا الشيء هو مصدر قوتهم، وقدرهم أيضاً. في المقطع الذي أدهش ييتس، يترك البطل التراجيدي خدمه أن يدبروا أمر «حياته» له، ومركز التراجيديا كامن في عزلة البطل، وليس في خيانة الآثم، حتى عندما يكون الآثم ـــ والأغلب أن يكون ـــ جزءاً من البطل نفسه.

أما بالنسبة إلى هذا «الشيء» فانه اسماء تختلف، إلا أن الشكل الذي يتجلى به يظل ثابتاً. ومهما كان السياق يونانياً أو مسيحياً أو غير معروف، فان التراجيديا تسير صعداً نحو تجلي الشريعة لذلك الموجود، أو الذي يجب أن يوجد. ليس من قبيل المصادفة أن يطرأ تطورين كبيرين على الدراما التراجيدية: أثينا في القرن الخامس وأوروبا في القرن السابع عشر، مترافقين: الأول مع نهضة أيونيا والثاني مع علوم النهضة. بمثل هذه النظرة العالمية تظهر الطبيعة كأنها عملية موضوعية غير شخصية، تقوم الشريعة البشرية بتقليدها، ما استطاعت، وفي المقدمة تلك العلاقة المباشرة بين الانسان والقانون الطبيعي. الاحساس في التراجيديا اليونانية أن القدر أقوى من الآلهة، يتضمن حقاً أن الآلهة موجودة أصلاً لتقر نظام الطبيعة، وإذا كان لدى شخص ما، أو اله ما، قوة نقض للقانون، فمن غير المستحب استخدامها. وهذا الشيء نجده في المسيحية، في شخصية المسيح بعلاقتها مع القرارات الغامضة للآب. وبالمقابل فان العملية التراجيدية في شكسبير طبيعية بمعنى أنها تحدث بكل بساطة، مهما كانت الأسباب أو التفسيرات أو العلاقات. يمكن أن تبحث الشخصيات عن مفاهيم الآلهة التي تجعلهم يقتلوننا تسلية لهم، أو يبحثون عن الاله الذي يحدد نهاياتنا، إلا أن حدث التراجيديا لا يقيم وزنا لأسئلتنا، وهذه حقيقة انتقلت إلى شخصية شكسبير.

إن رؤيا القانون (Dike) في شكله الجوهري، تعمل وفق قانون العلاقات (Lex Talionis) أو الانتقام. البطل يثير العداوة، أو يرث وضعاً عدائياً، وعودة المنتقم تعني وقوع الكارثة. التراجيديا ـــ الانتقامية هي البنية التراجيدية البسيطة، ومثل كل البنى البسيطة يمكن أن تكون بنية قوية جداً، تبقى أساساً لموضوع مركزي في معظم التراجيديات التركيبية. الفعل الأساسي المثير للانتقام يقيم هنا حركة مناهضة أو مقابلة ، واكمال الحركة يقوم بحل التراجيديا . يحدث هذا بحيث يمكن ان نقول إن ميثة التراجيديا ثنائية، فهي مناقضة لحركة الكوميديا الساتورنية (المعربدة) الثلاثية.

نلاحظ أن وسيلة تحقيق الانتقام تأتي من عالم آخر، على يد آلهة أو أشباح أو معجزات. هذه الوسيلة توسع مفهوم الطبيعة ومفهوم القانون إلى ما وراء حدود العالم الملموس الواضح. إن الوسيلة لا تتعالى وتصعد بهذه المفاهيم طالما أن القانون الطبيعي يتجلى في الحدث التراجيدي. وهنا نجدأن البطل التراجيدي يخل بالميزان في الطبيعة، الطبيعة باعتبارها نظاماً يشمل مملكتين: المرئية وغير المرئية، ولابد عندها للميزان من أن يصحح نفسه، عاجلاً أم آجلاً. هذا التصحيح للميزان هو ما يسميه اليونان (Nemesis) (الانتقام) ووكيل، أو اداة الانتقام قد تكون بشرية أو شبحية أو الهية، أو عدالة مقدسة، أو حادثة عرضية، أو منطق الأحداث، إلا أن المهم أن الانتقام يحدث، ويحدث بصورة غير شخصية، كما توضح مسرحية أوديب ملكاً، عن طريق الصفة الأخلاقية للدافع البشري. وفي «أورست» يقودنا المؤلف من سلسلة من حركات الانتقام إلى رؤية نهائية لقانون طبيعي، دقة كونية فيها قانون أخلاقي يسلم به الآلهة بشخص ربة الحكمة. الانتقام هنا، مثل الشريعة الموسوية في المسيحية، لم تنته بل تحققت: لقد تطورت من معنى ميكانيكي أو معنى اعتسافي للنظام الموطد، الذي تمثله رباع الغضب، إلى معنى معقول كما فسّرته أثينا. إن ظهور أثينا لم يحول «أورست» إلى كوميديا بل وضح رؤيتها التراجيدية.

هناك صيغتان مصغرتان تستخدمان لشرح التراجيديا. كلتاهما لا تصلحان معاً، لكن أي واحدة تصلح، لأنهما متناقضتان، فهما تمثلان رؤيتين متطرفتين

للتراجيديا. احداهما النظرية القائلة إن التراجيديا تعرض القوة الكلية لقدر خارجي. والأغلبية العظمى للتراجيديات تشعرنا بتفوق قوة غير شخصية، وبمحدودية القوة البشرية. لكن الانقاص الحتمي الذي يصيب التراجيديا يخلط الظرف التراجيدي مع العملية التراجيدية: فالقدر، في تراجيدية من التراجيديات، يصبح خارجياً للبطل فقط بعد أن تأخذ العملية التراجيدية مجراها. إن الأنانكي (Ananke) (القدر المطلق الذي يخضع له حتى الآلهة) أو المويْرا (Moira) (المصير الفردي، أو ارادة الآلهة التي يطلق عليها عادة اسم قدر ـــ المترجم) في الحالة العادية، أو قبل أن يتخذ شكلاً تراجيدياً هو حالة التوازن الداخلي للحياة. إنه يظهر خارجياً أوكضرورة ضدية فقط بعد أن يخرق باعتباره شرطاً للحياة، تماماً مثلما أن العدالة هي الحالة الداخلية للرجل الشريف، لكنها الضد الخارجي للمجرم. إن هوميروس يستخدم بعمق جملة تدل على نظرية التراجيديا، وذلك في حديث زيوس لايجست، عندما اشتط في البلادة وتخطى القدر.

عندما يتم الانقاص الحتمي للتراجيديا لا تعود مميزة من السخرية، فيصبح من الأهم التحدث عن سخرية القدر لا عن تراجيديته. السخرية لا تحتاج إلى شخصية مركزية استثنائية. فكلما حقَّر البطل ازدادت السخرية، إذ السخرية وحدها ترمي إلى ذلك. والمزيد من البطولة يهب التراجيديا روعتها ومهابتها. للبطل التراجيدي مصير خاص يقرب من مصير الآلهة، داخل ذاته المفكرة، داخل رؤيته، وتألق هذه الرؤيا الأصيلة لا يتلاشى من التراجيديا. إن بلاغة التراجيديا تستدعي اسلوب أداء رفيع المستوى لا ينتجه إلا كبار الشعراء، وإذ الكارثة نهاية طبيعية للتراجيديا، فان ما يوازنها هو عظمة أصيلة، فردوس مفقود يوازنها.

التقليص الآخر لنظرية الراجيديا هو ان الفعل الذي يدفع العملية التراجيدية لابد أن يكون خرقاً للقانون المألوف (Normal Law) انسانياً أو الهياً. فلابد للخطيئة (Hamartia) أو «الصدع» من ارتباط أساسي بفعل الخطيئة (Sin) أو بالفعل المغلوط.

والحقيقة أن الأغلبية العظمى للأبطال التراجيديين تتصف بالغرور والصلف والعاطفية والهاجس الفكري، الذي يودي بالبطل إلى السقوط. إن المباهاة هي العامل الطبيعي للكارثة، تماماً كما في الكوميديا حيث سبب النهاية السعيدة يكون فعلاً وضيعاً، يقوم به عبد أو بطلة متنكرة. في اعتقاد أرسطو أن خطيئة البطل التراجيدي مترافقة مع المفهوم الأخلاقي الأرسطي للاختيار المسبق (Proairesis) أو الاختيار الحر للخاتمة، وارسطو يفكر في التراجيديا على انها شيء ملموس أخلاقياً، أو فيزيائياً تقريباً ولقد أشرنا من قبل إلى أن مفهوم التطهير، وهو مفهو أرسطي مركزي في التراجيديا، موجود ضمن الأجزاء الاخلاقية في التراجيديا. والشفقة والخوف شعوران عاديان مناسبان لكنهما غير ملحقين الحاقاً بالموقف التراجيدي. إن شكسبير شغوف بزرع قضبان أخلاقية مزهرة على جانبي طريق أبطاله لحرف الشفقة والخوف: وقد أشرنا من قبل إلى أن عطيل محاط بالنقيضين، اياغو وديدمونة لكن هاملت محاط بكلوديوس وأوفيليا، ولير محاط بنباته، وحتى مكبث محاط بالليدي مكبث ودنكان. في كل هذه التراجيديات ثمة احساس بسر قصي، وما هذه العملية الأخلاقية الملموسة سوى جزء منه فقط. إن عمل البطل هو إلقاء عصا في آلة اكبر وأقوى من حياته، بل ومن مجتمعه.

كل النظريات التراجيدية، طالما يجري تفسيرها أخلاقياً، ستواجه هذا السؤال: هل البريء (البريء في النص الشعري للتراجيديا) الذي يقاسي الآلام في التراجيديا (مثل افجيني، كورديليا، سقراط في محاورة «الدفاع» المسيح في اسبوع الآلام) ليس شخصية تراجيدية؟... ليس من المقنع ان نحاول تقديم صدوع أخلاقية متأزمة لهذه الشخصيات. إن كورديليا تبدي روحاً رفيعة، ربما وصل إلى درجة العناد، في رفضها تملق أبيها لير، ولذلك شنقت. وجان دارك، عند شيلر، مرت بفترة ضعف أمام جندي انكليزي، فأحرقت حية، أو يجب أن تحرق لو لم يقرر شيلر التضحية بالوقائع لانقاذ نظريته الأخلاقية. إننا هنا نبتعد من التراجيديا، ونقترب من حكاية تبريرية خرقاء، مثل الصبي الصغير لمسز «بنشن» الذي ينطحه الثور حتى الموت، لأنه سأل

اسئلة غير مقنعة. إن التراجيديا، باختصار، تزيل الطباق بين المسؤولية الأخلاقية والقدر الغاشم، تماماً كما تزيل الطباق بين الخير والشر.

في الكتاب الثالث في «الفردوس المفقود» يقدم ملتون لنا الله وقد راح يدافع عن صنعه الانسان بأنه جعله «قادراً على الوقوف، حراً في السقوط). إن الله يعرف أن آدم سوف يسقط، لكنه لم يجبره هو على السقوط، فأعفى نفسه بذلك من المسؤولية القانونية. إن هذه المناقشة سيئة إذا كان ملتون يحاول التهرب من الرفض، لكنه فعل خيراً إذ عزا الرفض إلى الله. فالفكر والعمل لا يمكن فصلهما بهذه الطريقة: فلو كان لدى الله معرفة مسبقة، لكان عليه أن يعرف عب خلق آدم مباشرة أنه يخلق كائناً سوف يسقط. ومع ذلك فالمقطع لا يغني شيئاً، لأن «الفردوس المفقود» ليس محاولة بسيطة لكتابة تراجيديا أخرى، بل لشرح ما يعتقد ملتون أنه اسطورة أوالية للتراجيديا، لذا فان المقطع مثال آخر لاسقاط وجودي: فأساس علاقة اله ملتون بآدم هو علاقة الشاعر التراجيدي ببطله. ان الشاعر التراجيدي يعرف أن بطله لن يكون في موقف تراجيدي، بل يبذل قصارى جهده لتجنب الاحساس بأنه يعالج ذلك الموقف لمصلحته الخاصة. إنه يعرض بطله علينا كما يعرض الله آدم على الملائكة. فان كل البطل لا يستطيع الوقوف، فالطريقة مضحكة جداً، وإن لم يكن حراً في السقوط، فالطريقة رومانسية تماماً. إنها قصة بطل خفي سيهاجم خصومه طالما كانت القصة تدور عليه. إن معظم نظريات التراجيديا تتخذ احدى التراجيديات العظيمة مقياساً لها: فنظرية ارسطو قائمة على تراجيديا «أوديب ملكاً» ونظرية هيغل قائمة على «انتغون». ولدى عثور ملتون على التراجيديا الانسانية الأوالية في قصة آدم، وافق على كل التراث الثقافي اليهودي ـــ المسيحي، وربما كان للبراهين التي جاءت من قصة آدم حظ في النقد الأدبي أكثر من حظها في موضوعات اضطرت إلى افتراض وجود آدم حقيقي، اما كواقعة مثبتة أو كرواية موثقة. إن راهب شوسر، الذي فهم ما قام به من عمل، بدأ مع لوسيفر وآدم، ولعل من الأجدى لنا أن نحذو حذوه.

آدم ـــ إذن ـــ في وضع بشري بطولي: إنه في قمة عجلة الحظ، وهو يعي

ويستوعب مصير الآلهة. إنه يفقد ذلك المصير بطريقة تجعل المسؤولية الأخلاقية لبعضهم ومؤامرة القدر لبعضهم الآخر. إن ما يفعله هو تغيير الحظ من حرية مطلقة إلى قدر موجود ضمن أفعال التغيير. إنه أشبه برجل يقفز عمداً فوق هاوية، فيصير قانون الجاذبية قدراً يجهز على ما تبقى من حياته. يقدم لنا ملتون التغيير على أنه فعل حر، أو فعل مسبق (Proairesis)، على أنه استعمال الحرية، من أجل فقدانها. وكما تضع الكوميديا قانوناً غاشماً، ثم تنظم الحدث لتحطيمه أو إزالته، كذلك التراجيديا تقدم الموضوع المعكوس لحياة حرة حرية شديدة الضيق نسبياً في عملية تقوم على السببية. وهذا ما يحدث لمكبث عندما يقبل منطق النذالة، وما يحدث لهملت عندما يوافق على منطق الانتقام، وما يحدث للملك لير عندما يقبل بمنطق التنازل عن العرش. الاكتشاف أو (Anagnorisis) الذي يأتي في خاتمة الحبكة التراجيدية ليس معرفة البطل لما يجري معه ــ و «أوديب ملكاً» على الرغم من تكرارها كتراجيديا نمطية، هي حالة خاصة في هذا الصدد ــ بل التعرف على الشكل الحتمي لحياة خلقها لنفسه، مع مقارنة ضمنية لحياة غير مخلوقة، كان قد هجرها. إن حظ المعالجة ملتون لسقوط الشياطين «أوه، إن هذا المكان لا يشبه الذي سقطوا منه» يشبه تماماً حظ فرجيل (Quantum Mutatus ab illo) واشعيا «كيف سقطت من السماء يا لوسيفر، يابن الصباح»، فهو يجمع الأنماط الأولى للتراجيديا الكلاسيكية، إلى الأنماط الأولى للتراجيديا المسيحية لأن الشيطان مثل آدم يملك مجداً مؤثلاً. إن ما يكمل، عند ملتون، رؤية آدم على قمة عجلة الحظ وسقوطه في هذا العالم، هو وقوف المسيح على قبة المعبد، يحرضه الشيطان على السقوط، ولكنه لا يتحرك.

حالما يسقط آدم، يدخل حياته الخاصة المخلوقة، التي هي نظام الطبيعة كما نعرفه. لذلك فان تراجيديا آدم، مثل كل التراجيديات، تنحل في مظهر القانون الطبيعي. إنه يدخل عالماً وجوده مأسوي، وليس وجوداً يصلحه فعل أو قصد أو لا وعي. أن تعيش، يعني أن تخل بميزان الطبيعة. إن كل انسان طبيعي هو اطروحة هيغلية تشتمل على رد الفعل أو الطباق: فكل ولادة جديدة بداية للعودة إلى الموت

المنتقم. هذه الحقيقة مضحكة في حد ذاتها، ونسميها الآن (Angst) (القلق)، ولكنها تصبح تراجيدية عندما يضاف إليها احساس بالفقدان والمصير المطلق الشامل. إن هامارتيا ارسطو (الهامارتيا خطيئة نابعة من تكوين الشخص ــ المترجم) هي شرط الكينونة وليست سبباً للصيرورة: والسبب في أن ملتون يعزو برهانه الملتبس إلى الله يرجع إلى أنه قلق بصدد تنحية الله عن التسلسل السببي المحتوم. فأحد جانبي البطل التراجيدي هو فرصة الحرية، والجانب الآخر هو التعاقب المحتوم الذي يفقده تلك الحرية. هذان الجانبان في وضع آدم يقدمهما ملتون عن طريق أحاديث رفائيل وميخائيل (ملاكان من ملائكة السماء ــ المترجم). والوضع نفسه نجده عند البطل البريء أو الشهيد: ففي قصة آلام المسيح يتكرر في صلاة المسيح في ضيعة جثسماني. وتبدو التراجيديا أنها تسير إلى (Augenblick) أو إلى لحظة التأزم، التي نرى منها في الوقت نفسه، ما حدث وما يمكن أن يحدث. وهذا ما يراه الجمهور: أي يمكن أن يراها البطل إذا كان في حالة المباهاة، لأن اللحظة الحرجة في تلك الحالة هي بالنسبة إليه لحظة الدوار أو التشويش، عندما تبدأ عجلة الحظ أو حركتها الدائرية المحتومة نحو الأسفل.

في وضع آدم شعور يمكن العثور عليه في التراث المسيحي خلفاً حتى القديس أوغسطين، فالزمن يبدأ بالسقوط، والسقوط من الحرية إلى الدورة الطبيعية يعني بداية حركة الزمن، كما نعرفها. وفي تراجيديات أخرى يمكن تقصي الشعور الذي يكون فيه الانتقام (Nemesis) داخلاً بعمق مع حركة الزمن، سواء بتخطي تيار هموم الناس، أو الاعتراف أن الزمن مفكك، أو الاحساس أن الزمن يفترس الحياة التي هي فوهة الجحيم قبيل لحظة واحدة، عندما تنتقل القوة إلى الرعب الفعلي... فاحساس مكبث به بسيط بساطة دقات الساعة، الواحدة بعد الأخرى. أما في الكوميديا فالزمن يلعب دوراً تحريرياً: إنه يكشف ما هو أساسي للنهاية السعيدة. إن العنوان الفرعي لمسرحية غرين (روبرت غرين ١٥٦٠ ــ ١٥٩٢ ــ المترجم) «باندوستو» التي اعتمدها شكسبير في «حكاية الشتاء» هو «انتصار الزمن»، وهو يوضح لنا طبيعة الحدث

الشكسبيري، حيث الزمن يدخل المسرحية كأنه جوقة. لكن التعرف في التراجيديا هو الاقرار بحتمية التتابع السببي في الزمن، أما المشاركات المضحكة التي تكون حول الزمن فانها مبنية على الاحساس بالعودة الدائرية.

في السخرية، التي تتميز من التراجيديا، عجلة الزمن تفلق الحدث، ولا يوجد احساس بتماس حقيقي مع العالم البعيد عن الزمن. وسقوط آدم التراجيدي في التوراة يتبعه تكرار تاريخي، سقوط اسرائيل في عبودية مصر، وهو التكرار الذي يؤكد سقوط آدم ولكن بشكل مضحك. وحسب نسخة جيوفري في التاريخ الانكليزي فان سقوط طروادة هو الحادث المطابق لسقوطة آدم في التاريخ الانكليزي، وحالما يبدأ سقوط طروادة بحادثة طبقت تطبيقاً سيئاً، إذ قدمها باريس بشكل مغلوط، فان هناك حوادث رمزية موازية. إن مسرحية شكسبير الساخرة جداً «ترويلوس وكريسيدا» تقدم في شخصية أوليس صوت الحكمة الدنيوية، هذه الحكمة التي تشرح بفصاحة بالغة النوعين الاساسيين لمنظور السخرية التراجيدية في العالم المنهار، والزمن والسلسلة المتوارثة للكائن البشري. والمعالجة الفائقة للرؤية التراجيدية للزمن نجدها في «هكذا تكلم زارادشت» لنيتشه، ففي هذا الكتاب نجد أن موافقة البطل على العودة الدائرية تصبح موافقة، مرحة مشوبة بكآبة، على التكرار الكوني. وهذه ميزة عصر السخرية.

كل من يفكر تفكيراً نمطياً أولياً في الأدب، سوف يميز في التراجيديا شيئاً نسميه «محاكاة التضحية». والتراجيديا تجمع جمعاً متناقضاً بين الاحساس المخيف بالصحيح (وهو الاحساس أن البطل يجب أن يسقط) والاحساس الشفوق بالخطأ (الاحساس بأنه من السيء أن يسقط). ثمة تناقض مشابه لهذا التناقض في عنصري التضحية. الأول هو المشاركة، أي تقسيم جسد البطل أو الاله بين مجموعة من الناس لتوحدهم بذلك الجسد، فيتحدون أيضاً مع بعضهم، والثاني هو الكفارة (Propitiation)، أي الاحساس بأنه على الرغم من المشاركة يظل الجسد يخص قوة غاضبة عظيمة أخرى. والمماثلات الطقوسية للتراجيديا أوضحت لنا المماثلات السيكولوجية، لأن السخرية، لا التراجيديا، تقدم الكابوس أو حلم القلق. ولكن كما

يجد الناقد الأدبي عند فرويد نظرية الكوميديا، وعند يونغ نظرية الرومانس، فإنه في نظرية التراجيديا مضطر إلى البحث عنها في سيكولوجية الرغبة في السيطرة، أو ارادة القوة، كما شرحها أدلر ونيتشه. فهنا يجد المرء رغبة «ديونيسية» عدوانية، تسممها أحلام القوة المطلقة، يُوَججها احساس «أبولوني» بالنظام الخارجي الوطيد، الذي لا يتزحزح. وكمحاكاة للطقس، فان البطل التراجيدي لا يُقتل حقاً أو يؤكل، وإنما يبرز في الفن شيء مطابق لذلك، وهو رؤيا الموت تلك تدفع الأحياء إلى وحدة جديدة متآلفة. أما محاكاة الحلم، فان البطل التراجيدي الغامض يصبح، كالخنزير المتكبر الصامت، مفصلاً في منعطف الموت، والنظارة، مثل الشاعر في «قبلاي خان»، يرددون أنشودته لذاتها. وبسقوطه يصبح العالم الكبير الذي كان يحتجزه بروحه العملاقة، مرئياً على النور، ولكن ثمة احساساً أيضاً بسرية ذلك العالم وبعده عنا.

إذا أصبنا في قولنا إن الرومانس والتراجيديا والسخرية والكوميديا هي موضوعات ضمن الاسطورة ـــ البحث، نستطيع أن نرى كيف يمكن للكوميديا أن تنطوي على تراجيديا قوية في داخلها. البطل في الأسطورة اله، لذلك لا يموت، إذ يموت وينهض ثانية. إن النموذج الطقوسي الكامن خلف التطهير في الكوميديا هو الانبعاث الذي يعقب الموت، الظهور، أو تجلي البطل الناهض من جديد. البطل الذي غالباً ما يمر بالموت الطقوسي يعامله ارسطو فانز باعتباره بطلاً ناهضاً، ويحييه كأنه زيوس جديد، أو يمنحه شرف الآلهة كمنتصر أولمبي. في الكوميديا الجديدة يمثل الجسد البشري الجديد كلاً من جسد البطل وجسد الفئة الاجتماعية. إن ثلاثية اسخيلوس مرتبطة بمسرحية الساتير الكوميدية، التي يقال إنها على صلة باحتفالات الربيع. المسيحية أيضاً ترى التراجيديا موضوعاً في قلب الكوميديا الالهية، وهي المخطط الأكبر للانعتاق والانبعاث. يبدو أن الاحساس بأن التراجيديا تمهيد للكوميديا لا ينفصل عن أي شيء مسيحي. فالهدوء الذي يسود الكورس الأخير في اسبوع الآلام الذي نجده عند القديس متى، لا يمكن فهمه إذا كان المؤلف الموسيقي والمستمعين لم يعرفوا أن هذا الهدوء يعني أن ثمة مزيداً مما يجب أن يضاف للقصة. موت شمشون لن يؤدي إلى

« هدوء العقل ، والخلاص من الألم » لو لم يكن شمشون النمط الأساسي للمسيح الناهض من بين الأموات ، يرافقه في الوقت المناسب ، الفونيكس (طائر يرمز إلى الخلود ، يموت في النار ثم ينبعث من رماده ــ المترجم).

هذا مثال للطريقة التي توضح فيها الأساطير المبادىء البنيوية الكامنة خلف الوقائع الأدبية المألوفة ، وفي هذا الصدد يمكن أن نضع نهاية سعيدة لحدث كئيب ، أما أن تعكس الأمر فمستحيل. (بالطبع لا نرغب أن نرى أوضاعاً مفرحة تنقلب إلى كارثة ، ولكن إذ قدم الشاعر عملاً قائماً على أساس بنيوي قوي ، فلا عبرة لرغائبنا ، فهي لا تؤثر في شيء). وحتى شكسبير الذي يستطيع أن يفعل أي شيء ، لن يفعل هذا . إن الحدث في « الملك لير » ، الذي يبدو أنه يصل إلى نوع من الهدوء ، ينحرف فجأة إلى ألم بشنق كوديليا ، فيقدم النتيجة التي رفض المسرح تقديمها لأكثر من مئة سنة ، ولكن لا توجد تراجيدية شكسبيرية تترك فينا انطباعاً بأنها كوميديا تسير سيراً خاطئاً في « روميو وجوليت » نجد مثل هذه البنية ، ولكن بشكل ضئيل . فعندما تشتمل التراجيديا على حدث كوميدي ، فانها تشتمل عليه فقط على شكل النقيض التابع أو الحبكة الثانوية .

* * *

التشخيص في التراجيديا شبيه بالتشخيص في الكوميديا بشكل معكوس . إن مصدر الانتقام (النيمس) ، مهما كان ، هو الايرون (الوضيع) ، ويمكن أن يظهر بأشكال عدة ، من الآلهة الغضاب حتى الآثمين المنافقين . في الكوميديا لاحظنا ثلاثة أنماط من الايرون : المحسن الذي ينسحب ثم يعود ، العبد المخادع أو الآثم ، والبطل والبطلة . أما ما يقابل الايرون في التراجيديا فهو الرب الذي يسن الحدث التراجيدي ، مثل أثينا في « اجاكس » أو أفروديت في « هيبوليت » والمثال المسيحي هو الله الآب في « الفردوس المفقود » . ويمكن أن يكون شبحاً ، مثل والد هملت ، وربما لا يكون شخصاً

على الاطلاق، وإنما قوة ملموسة تعرف من آثارها فقط، مثل الموت الذي يطبق على «تيمورلنك» عندما يحين وقت نزعه. والأغلب، كما في التراجيديا الانتقامية، أن يكون حادثة تسبق الحدث الذي تكون التراجيديا ذاتها تالية له، ومن نتيجته.

والمقابل التراجيدي للآثم أو العبد المخادع يمكن أن يوجد في المتكهن أو المتنبىء أو العراف الذي يتنبأ بالنهاية المحتومة، التي يعرف معظمها أكثر من البطل، مثل ترسياس. ومثال أوضح، هو الآثم المكيافيلي في الدراما الاليزابيتية، الذي مثل الآثم في الكوميديا، يحفز على الحدث، لأنه لا يتطلب إلا أقل ما يمكن من التحفيز، باعتبا؛ره البادىء بالحقد. ومثل الآثم الكوميدي أيضاً، يشكل شيئاً من «المهندس»أو من اسقاط رغبة مؤلفة، ولكن من أجل نهاية تراجيدية هذه المرة. يقول لودوفيكو، بطل وبستر «لقد رسمت هذه القطعة السوداء، وهذا أعظم أعمالي». ويسيطر ياغو على الحدث في «عطيل» حتى النقطة التي يكون فيها المقابل التراجيدي للملك الأسود أو الساحر الشرير في الرومانس. والصلات واضحة ووثيقة بين الآثم المكيافيلي والآثم الشيطاني، إذ يمكن أن يكون شيطاناً فعلياً مثل مفيستوفيلس، لكن الاحساس بالقباحة الذي تسببه الكارثة يمكن أن يجعله أيضاً الكاهن الأعلى للضحية. ونجد شيئاً من هذا في شخصية عند وبستر هي بوسولا. أما الآثم المكيافيلي في «الملك لير»فهو ادموند. وهو نقيض ادغار. فادغار، بتخفيه المتنوع، وظهوره لشعب أعمى أو مجنون، في أدوار مختلفة، واقتران ظهوره مع الصوت الثالث للبوق يبدو أنه تجربة لنمط جديد، نوع من «الفضيلة» التراجيدية، يقابل في نظام الطبيعة الملاك الحارس أو المساعد الحارس في الرومانس.

ينتمي البطل التراجيدي إلى مجموعة الالزون، فهو مخادع بمعنى أنه يخدع نفسه، أو تسكره الخيلاء. يبدأ في كثير من التراجيديات، كشخصية نصف الهية، على الأقل في نظر نفسه، ثم ينخرط في العمل، الذي يفصل الادعاء الالهي عن الواقع البشري. يقول الملك لير «زعموا أنني كنت كل شيء. انهم يكذبون، فأنا لست محصناً ضد البرداء». ويكون البطل التراجيدي ذا سلطة فائقة، لكنه في وضع «ملك» غامض،

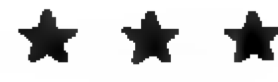
ملكه يعتمد على كفاءاتهم الخاصة، أكثر مما يعتمد على وراثة الملكية، مثل دنكان. فالأخير رمز أكثر مباشرة للرؤية الأصلية، أو للحق المكتسب، وهو في الأغلب ضحية محزنة، كالملك ريشارد الثاني، أو حتى كآغا ممنون. وللشخصيات الأبوية في التراجيديا تناقضات ضدية، بحيث نجدها في كل الأشكال الأخرى.

نجد في الكوميديا أن مصطلح البومولوخي (المهرج) (Bomolochos)، لا ينحصر بالفارس (Farce)، بل يمكن أن يغطي شخصيات كوميدية، هي بالأصل شخصيات مرحة، مع تركيز على الطريقة الكوميدية. ونقيض هذا في التراجيديا المسعف أو المعين، والأغلب أن تكون أنثى، وهي شخصية تقدم صورة للاملاق والضعف. هذه الصورة محزنة وأليمة، ومع أنها تبدو أشد رعباً. أساسها نبذ الفرد عن الجماعة، لذلك تهاجم أعمق المخاوف في نفوسنا مخاوف أعمق من الخوف من وحش الجحيم. الخوف والشفقة في شخصية المعين يصلان إلى أعلى ذروة من الكثافة، والنتائج المرعبة لرفض المعين، موضوع أساسي في التراجيديا اليونانية. الشخصيات المعينة تكون غالباً من النساء المهددات بالموت أو الاغتصاب، أو بالأولاد، مثل الأمير آرثر في «الملك جون». إن تحطم أوفيليا عند شكسبير له علاقة بالنمط المسعف أو المعين. أيضاً يكون المعين في وضع تراجيدي، حيث يكون قد فقد مركز عظمته: وهذا هو وضع آدم وحواء في الكتاب العاشر من الفردوس المفقود، وكذلك المرأة الطروادية عقب سقوط طروادة، ووضع أوديب في مسرحية «أوديب في كولون»، وكثير من الأوضاع على هذه الشاكلة. وهناك شخصية تابعة تلعب دور الأسلوب التراجيدي المركز، هي شخصية الرسول، الذي ينذر بالكارثة في التراجيديا اليونانية. وفي المشهد الأخير من الكوميديا، حيث يحاول المؤلف أن يدخل كل شخصياته على خشبة المسرح دفعة واحدة، نلاحظ التمهيد لشخصية جديدة، وهي شخصية رسول يحمل شيئاً مفقوداً يكون مفتاحاً للتعرف والانكشاف، مثل شخصية جاك ديبوز في «كما تحبها» أو جامع الشمل اللطيف في «العبرة بالخواتيم» الذي يمثل المقابل الكوميدي.

أخيراً، المقابل التراجيدي لرافض الابتهاج الكوميدي يمكن أن يكون في الأمين، الذي يقف إلى جانب البطل صديقاً مخلصاً، مثل هوارثيو في «هاملت»، لكنه قد يكون أحياناً ناقداً جريئاً للحدث المسرحي، مثل «كنت» في «الملك لير»، أو انوباربس في «انطوني وكليوباطرا». مثل هذه الشخصية تكون في موضع الرفض، أو المقاومة، للحركة التراجيدية السائرة نحو الكارثة. وعلى هذا النحو شخصية «ابديل» في «الفردوس المفقود». والأشكال المعروفة لكاساندرا ونرسياس تجمع هذا الدور إلى دور العراف. وعندما تتكرر في التراجيديا من دون كورس، تسمى عادة شخصيات كورسية، طالما أنها أضاءت احدى وظائف الكورس التراجيدي. في الكوميديا يلتف المجتمع حول البطل، وفي التراجيديا الكورس يمثل المجتمع الذي عزل عنه البطل تدريجياً. لذا فما يعبر عنه هو القاعدة الاجتماعية ضد خيلاء البطل. إن الكورس ليس صوت وعي البطل أبداً، أو يحضه على حدث فاجع. الكـورس أو الشخصيـة الكورسية، هي جرثومة الكوميديا الجنينية في التراجيديا، مثلما أن رافض الابتهاج، جاك أو ألسست السوداوي، هو الجرثومة التراجيدية في الكوميديا.

في الكوميديات، الصلات الايروسية والاجتماعية للبطل تتجمع وتتوحد في المشهد الأخير، فالتراجيديا تجعل الحب والبنية الاجتماعية قوى غير قابلة للمصالحة، فينشب صراع يتدنى بالحب إلى ألم، وبالنشاط الاجتماعي إلى واجب قسري. إن الكوميديا تهتم بتكامل العائلة، وبادماجها بالمجتمع ككل، بينما التراجيديا تهتم بتفكيك العائلة، وبمعارضها لبقية المجتمع. وهذا يقدم لنا النمط التراجيدي الأولي لانتيغون، الذي منه انبثقت كل التبسيطات الأخلاقية، كالصراع بين الحب والشرف في الدراما الفرنسية الكلاسيكية، وبين الرغبة والواجب عند شلر، وبين العاطفة والسلطة عند اليعقوبيين. وكما ترتبط البطلة في الكوميديا بالحدث، كذلك نجد أن الشخصية الأنثى المركزية في الحدث الدارمي تستقطب الصراع التراجيدي. وحواء وهيلين وغرنرود واميلي في «حكاية الفارس» امثلة ساطعة: ويشبه ذلك الدور البنيوي لبريسيس في «الياذة». الكوميديا تمنع العلاقات الخاصة لشخصياتها وتحول دون زواج الأبطال بأخواتهم أو

أمهاتهم. أما التراجيديا فتقدم لنا كارثة أوديب، أو اقتراف سيغموند للمحارم. وهناك الكثير في التراجيديا عن الافتخار بالعرق وحق البكورة (حق البنوة) إلا أن الاتجاه العام هو عزل الأسرة الحاكمة، أو الأسرة النبيلة عن بقية المجتمع.



تتحرك أوجه التراجيديا من البطولي إلى الساخر، فالثلاثة الأولى تتطابق مع الثلاثة الأولى للرومانس، والثلاثة الأخيرة تتطابق مع الثلاثة الأخيرة للسخرية. الوجه الأول في التراجيديا هو الوجه الذي فيه تحوز الشخصية المركزية أرفع منزلة في مغايرتها للشخصيات الأخرى، بحيث تتراءى لنا كأنها وعل تجره الذئاب. إن مصادر الرفعة هي الشجاعة والبراءة، وفي هذا الوجه يكون البطل أو البطلة بريئين. انه وجه يتطابق مع اسطورة ولادة البطل في الرومانس، وهو موضوع قلما لا يدخل في بنية تراجيدية، مثل «أتالي» لراسين. إلا أن صعوبة خلق شخصية درامية هامة من طفل، تقضي ان تكون الشخصية المركزية النمطية لهذا الوجه امرأة متهمة، والأغلب أن تكون أما شرعية، يشك في ابنها. إن سلسلة كاملة من التراجيديات أقيمت على شخصية جريزيلدا، تنتمي إلى هذا النمط: من «أوكتافيا» سنيكا إلى «تس» هاردي، بما في ذلك تراجيديا «هرميوني» في «حكاية الشتاء». فاذا قرأنا «ألسست» على أنها تراجيديا، فلابد أن نراها تنطبق على هذا الوجه حيث يخترم الموت «السست»، ثم تستعيد مصداقيتها عندما تعود إلى الحياة. والشيء ذاته يقال عن «سمبلين» فموضوع ولادة البطل في هذه المسرحية يتم خارج المسرح، فسمبلين كان ملك بريطانيا أيام ولد المسيح، والسلام الهادىء الذي تشتمل عليه المسرحية يشير إلى هذا.

ومن أعظم الأمثلة المؤكدة الواضحة في الأدب الانكليزي «دوقة مالفي» لوبستر. فالدوقة تنعم ببراءة، لكنها براءة الحياة المهجورة في مجتمع مريض سوداوي، حيث «الصبا وشيء من جمال» سببا لها الكراهية. انها تذكرنا أيضاً أن احدى سمات البراءة الأساسية في الشهيد عدم رغبته في الموت. وعندما يأتي بوسولا لقتلها يقوم

بمحاولات واضحة ليتركها نصف حية مع الموت السهل، وليوحي أن الموت هو فعلاً أمان. هذه المحاولة تقبع وراءها شفقة قوية متجهمة، إنها مثل اسفنجة الخل في آلام المسيح. وعندما تقول الدوقة، وظهرها إلى الوراء «أنا ما أزال دوقة مالفي»، و «ما أزال» لها وقع «دائماً»، نفهم أن حضورها غير المرئي، حتى بعد موتها، يبقي عليها كأعظم سخصية حيوية في المسرحية. و «الشيطانة البيضاء» هي الأخرى، معالجة كوميدية ساخرة للوجه ذاته.

يتطابق الوجه الثاني مع شباب البطل الرومانسي، وهو، بطريقة أو بأخرى، تراجيديا براءة لكن هذ البراءة تعني هنا «عدم الخبرة»، وطبعاً تشتمل على صغار السن، قليلي الخبرة. يمكن أن تكون ببساطة تراجيديا الاجهاز على الحياة في شرخ صباها، كما في قصص ايفجيني وبنت يفتاح، وروميو وجولييت، أو الاجهاز عليها في وضع معقد، في الخليط المحير من المثالية والتزمت، مما يدفع هيبوليت إلى الكارثة. وبساطة شخصية «جان» عند برنارد شو، التي تنقصها الحكمة الدنيوية وضعتها في هذه المكانة أيضاً. بالنسبة إلينا مهما خضع هذا الوجه للتراجيديا الأوالية للعالمين الأخضر والذهبي، فان فقدان آدم وحواء للبراءة، بغض النظر عن العبء الذي ألقي عليهما، سيبقى درامياً تعبيراً دائماً عن موقف طفلين صدمهما التماس الأول مع وضع البالغين. الشخصية المركزية في كثير من التراجيديات التي من هذا النمط، تعود إلى الحياة، بحيث يطبق الحدث بدقة على تجربة جديدة أكثر نضجاً. يقول آدم «لقد تعلّمت أن الطاعة هي الأفضل» وينطلق يداً بيد، مع حواء، نحو العالم الذي أمامهما. ويتكرر الحل، بشكل مشابه، وإن كان بوضوح أقل، عندما يُخرَج فيلوكتيت، الذي يذكرنا بآدم إلى حد ما بسبب جرح الأفعى الذي فيه، من جزيرته ليشارك في حرب طروادة. ومسرحية ابسن «أيولف الصغير» هي من هذا الوجه، وتصل إلى النتيجة ذاتها، لكن المسنين فيها هم الذين يتعلمون من موت طفل.

الوجه الثالث المتطابق مع الموضوع ــ البحث المركزي للرومانس هو التراجيديا التي يكون التأكيد فيها على النجاح، أو اكمال انجاز البطل. ومسرحيات آلام المسيح

تقع هنا، مثل كلا التراجيديات التي ترتبط بالنمط الأساسي للمسيح، مثل «شمشون الجبار» لملتون. إن تناقض النصر داخل التراجيديا يمكن أن يدل عليه المنظور المزدوج في الحدث. فشمشون في الكرنفال الفلسطيني مهرج، ولكنه في الوقت نفسه بطل تراجيدي للاسرائيليين، إلا أن التراجيديا تنتهي بالانتصار، وينتهي الكرنفال بالكارثة. والشيء نفسه يصدق على المسيح الذي سخروا منه في جمعة الآلام. ولكن كما ينتهي الوجه الثاني بنضج مبكر، كذلك هذا الوجه يأتي في اعقاب الحدث التراجيدي أو البطولي السابق، ليصل إلى نهاية الحياة البطولية. ومن الأمثلة على ذلك «أوديب في كولون» حيث نجد الشكل المزدوج للتراجيديا مشروط بالفعل التراجيدي السابق، ولا ينتهي هذه المرة بكارثة ثانية، بل بهدوء مفعم غامر أبعد من حدود الاستسلام للقدر. ويمكن أن نستشهد في الأدب القصصي بقتال «بيولف» الأخير مع التنين، الذي يصده عن البحث عن غريديل. أما «هنري الخامس» لشكسبير فواضح من السياق أنه بحث رومانسي كامل: فكلنا نعرف أن الملك هنري مات مباشرة، وأن ستين عاماً من الكارثة الساحقة مرت على انكلترا ولكن لو أن أحداً من جمهور شكسبير لم يعرف ذلك، فان جهله ليس ذنب شكسبير.

الوجه الرابع هو السقوط النمطي للبطل من خلال مباهاته ونقصه، اللذين ناقشناهما من قبل. في هذا الوجه نعبر من البراءة إلى التجربة، التي يتوجه البطل إلى السقوط فيها. في الوجه الخامس يزداد العنصر الساخر، ويتقلص العنصر البطولي، وتنظر الشخصيات من منظور أصغر. وفي «تيمون الأثيني» لشكسبير سخرية أكثر وبطولة أقل من كل التراجيديات المعروفة، ليس لأن تيمون بطل طبقة متوسطة يتاجر بما يملك من سلطة، بل لأن الشعور قوي جداً بأن انتحار تيمون فشل إلى حد ما في الوصول إلى ذروة بطولية كاملة. لقد عزل تيمون عن الحدث الأخير، حيث يطبق على رأسه الخصام الدائر بين أهل القبيادس وأهل أثينا، في تناقض صارخ مع النهايات التي انتهت إليها التراجيديات الأخرى، حيث لم يسمح لأحد أن يختلس نظرة من الشخصية المركزية.

يمكن تحقيق المنظور الكوميدي في التراجيديا بوضع الشخصيات في حالة من الحرية أدنى من حرية المتفرجين. وبهذا المعنى فان الجمهور المسيحي يرى في العهد القديم أو التراث الوثني سخرية، طالما أنه يعرض شخصياته، وهي تتحرك وفقاً لشروط قانون، يهودي أو طبيعي، وهي شروط تحرر منها الجمهور المسيحي، نظرياً على الأقل. إن « شمشون الجبار »، وإن كان أثراً فريداً في الأدب الانكليزي، يقدم تجميعاً لشكل كلاسيكي وموضوع عبري، بحيث أن أعظم التراجيديين، راسين، وصل أيضاً إلى خاتمة حياته في « أتالي » و « استير ». ومثل ذلك خاتمة « ترويلوس » لشوسر، التي تضع مأساة من الحب الرفيع في علاقتها مع « الطقوس القديمة اللعينة ». والأحداث التي وقعت لجيوفري في « تاريخ بريطانيا » لماغوث، من المفروض أن تكون معاصرة لأحداث العهد القديم، والحياة في ظل القانون ظاهرة في كل مكان من « الملك لير ». ويؤخذ المبدأ البنيوي نفسه في استخدام التنجيم والأشياء القدرية الأخرى التي لها علاقة بعجلة القدر أو عجلة الحظ التي تدور. فروميو وجولييت أصابهما النحس، وترويلوس يفقد كريسيد، لأن جوبتر وساتورن، كل خمسمئة سنة يقابلان الهلال في برج السرطان، فيطلبان ضحية جديدة. إن الوجه الخامس للحدث التراجيدي يقدم القسم الأعظم لتراجيديا الاتجاه الضائع والمعرفة المفقودة ولا يشبه الوجه الثاني إلا أن السياق يسير في عالم تجربة الكبار. وإلى هذا النمط تنتمي « أوديب ملكاً »، وكل التراجيديات والموضوعات التراجيدية التي توحي بالاسقاط الوجودي للقدرية، وهي، مثل سفر أيوب، تطرح أسئلة استعارية أو ثيولوجية أكثر من طرحها أسئلة اجتماعية أو أخلاقية.

على أي حال تتحرك « أوديب ملكاً » في الوجه السادس للتراجيديا، في عالم الصدمة والرعب، حيث الصور المركزية هي صور أشلاء الجسد (Sparagmos) أي أكل لحوم البشر، والتمزيق والألم. إن ردة الفعل المعروفة بالصدفة هي المناسبة لهذا الظلم. (أما الصدفة الزائفة أو الثانوية التي ينتجها العنف، والتي تحصل لبعض الانفعاليين والمعتدلين، كما في « جود الغامض » لهاردي، و « اوليس » لجويس، فلا وجود لها في النقد، فهي كصدفة زائفة تقاوم بخفاء استقلالية الثقافة). أي تراجيديا يمكن أن

يكون فيها مشهد أو أكثر فيه صدمة، لكن تراجيديا الوجه السادس تصدم بكليتها. والشائع عن هذا الوجه أنه ملمح تابع للتراجيديا أكثر من أن يكون موضوعها الرئيسي، فهو رغبة أو يأس خفي يخلق ايقاعاً شديداً. و « بروميثوس مقيداً » من هذا الوجه، مع أن فيها شيئاً من الاضطراب بسبب عزلها من الثلاثية التي تنتمي إليها. يقع البطل في هذه التراجيديات في حمأة الألم أو الوضاعة للحصول على امتياز مركز البطولة، لذلك من السهل أن نجعله بطلاً آثماً، مثل شخصية « باراباس » عند مارلو، كما أن فاوست ينتمي إلى الوجه نفسه. وقد كان سنيكا معجباً بهذا الوجه، واورث كتاب العصر الالزابيتي الاهتمام بالرعب، وقد ارتبط ذلك بتمزيق أعضاء الجسد، فعندما يندفع فرديناند ليصافح دوقة مالفي يقدم لها يد رجل ميت. و « تيتوس اندرونيكوس » هي تجربة سينيكية لرعب الوجه السادس حيث نجد الكثير من تقطيع أجزاء الجسد، كما يبدو اهتمام قوي، منذ المشهد الافتتاحي، برمزية التضحية في التراجيديا.

نصل في نهاية هذا الوجه إلى قمة الظهور الشيطاني، حيث نرى أو نلمح الرؤيا الشيطانية الأصلية، رؤيا « الجحيم ». رموزها الكبرى، إلى جانب السجن ونزل المجانين، هي أدوات التعذيب حتى الموت، والصليب تحت غروب الشمس هو الطباق المقابل للبرج تحت القمر. عنصر قوي من الطقس الشيطاني الذي يفرض العقوبات العامة، وابتهاجات الغوغاء... كل ذلك استغلتها الاسطورة التراجيدية أو الكوميدية. التحطم على العجلة يصبح عجلة النار في « الملك لير »، وطراد الدببة صورة لفلوسستر ومكبث، أما بالنسبة إلى بروميثيوس المصلوب فان الضعة في طرحه في العراء، والرعب من العيون المحدقة فيه أشد بؤساً من الألم. صرخته المريرة كانت « دركوثيما » (انظر إلى المعروض، حدق فيه). إن عجز « شمشون » ملتون الأعمى عن التحديق هو أعظم آلامه. وأحد أسباب صراخه في دليله. في مقطع من أرعب المقاطع في أي دراما تراجيدية، أنه سيمزقها أرباً إن لمسته.

ميثة الشتاء : السخرية والهجاء

نصل الآن إلى النماذج الميثولوجية للتجربة، إلى المحاولات التي تمنح الشكل لتعقيدات وغموضات التجربة التي لم تمثلن (لم تضف عليها سمات مثالية ـــ المترجم). إننا لا نجد هذه النماذج فقط في الملمح المحاكاتي أو التشخيصي لهذا الأدب. لأنه ملمح من المضمون لا الشكل. إن المبدأ المركزي للأسطورة الساخرة ـــ باعتباره بُنْية ـــ يمكن فهمه إذا نظرنا إليه على انه محاكاة ساخرة للرومانس: تطبيق الأشكال الأسطورية الرومانسية على المضمون الواقعي الذي يلائمها بطريقة غير متوقعة لا أحد في الرومانس يسأل من يدفع ثمن وسائل راحة البطل.

التمييز الكبير بين السخرية والهجاء هو أن الهجاء سخرية جريئة: قواعدها الأخلاقية واضحة نسبياً، وتشتمل القياسات التي يقاس بها المضحك العابث. فالتجريح صراحة هو هجاء فيه قليل من السخرية: ومن جهة ثانية، فعندما لا يتأكد القارىء من موقف الكاتب، فان الكلام سخرية مع قليل من الهجاء: ان بعض الاحكام الأخلاقية التي يقدمها القاص (مثل وصف بوغشوت في الفصل الثاني عشر) تتفق مع زحزحة الصنعة الكتابية، ولكنها تخرج عن ذلك كما في «مدام بوفاري». إن السخرية تسير مع كل من الواقعية المغرقة للمضمون وكتب الموقف من جانب المؤلف (أي يخفي المؤلف موقفه تحت الواقعية). الهجاء يتطلب خيالاً رمزياً،

مضموناً يعرفه القارىء أنه غروتسك (Grotesque) ومستوى أخلاقياً ضمنياً على الأقل، والأخير ضروري إذا ما كان الأمر يتعلق بموقف جريء. ويمكن لبعض الظواهر، مثل عقابيل المرض، أن تسمى «غروتسك»، إلا أن الضحك منها لن يكون هجاء فعالاً. فلابد للهجاء من اختيار سخافاته، وعملية الاختيار فعل أخلاقي.

في حجة «اقتراح متواضع» لسويفت ادعاء بالرهافة الذهنية: يستدرج المرء تقريباً إلى الشعور أن القاص ليس فقط معقولاً، بل انه أيضاً لطيف، بيد أن كلمة تقريباً (Almost) لا يمكن أن تصدر عن ردة فعل انسان عاقل، وطالما ظلت الكلمة في مكانها فان الاقتراح المتواضع سيكون خيالياً وغير أخلاقي. وعندما يقول سويفت في مقطع آخر، بشكل مفاجيء، لدى تعرضه لبؤس ايرلندا «لكن قلبي مثقل لا يستطيع متابعة السخرية أكثر من ذلك» فانه ينطق بالهجاء، الذي يتفتت عندما يكون مضمونه واقعياً جداً، فيسمح بالاحتفاظ باللهجة الخيالية أو الافتراضية. لذلك فان الهجاء سخرية قريبة بنيوياً إلى الكوميدي: فالصراع الكوميدي بين مجتمعين، الأول أخلاقي والثاني عابث ينعكس في تركيز مزدوج: على الأخلاقيـة وعلى الخياليـة (الفانتازيا). إن السخرية، مع بعض الهجاء، هي المتبقي في التراجيديا من روح غير بطولية، في تركيز على الاندحار المحير.

إذن ثمة شيئان ضروريان للهجاء، الأول هو الفطنة أو الفكاهة القائمة على الفانتازيا أو على الاحساس بالغروتسك أوالعبث، والثاني هو موضوع الهجوم. الهجوم من دون فكاهة، أي الادانة الخالصة، يشكل حداً من حدود الهجاء. إنه حد مشوش جداً، لأن الذم هو أحد الأشكال المقروءة جداً في الفن الأدبي، كما أن المديح شكل من أبلد الأشكال وأغباها. إنها كحقيقة شائعة في الأدب أننا نحب سماع الناس يتشاتمون، وننزعج إذا ماراحوا يطرون، وأي إدانة تقريباً يمكن أن يتابعها القارىء بنوع من المتعة التي تنقلب إلى ابتسامة. لمهاجمة أي شيء، لابد أن يوافق الكاتب والجمهور على أنه غير مرغوب، وذلك يعني ان مضمون الهجاء في اغلبيته قائم على الكراهية القومية، أما الادعاء والكبرياء والاستياء الشخصي، فسرعان ما تذهب ادراج الريح.

لكن الهجوم في الأدب لا يمكن أن يكون تعبيراً لكراهية شخصية ولا حتى اجتماعية، مهما كان دافعها، لأن كلمات التعبير عن الكراهية، باعتبارها متميزة من العداوة، محدودة جداً. أما الكلمات القليلة التي نملكها فانها مشتقة من عالم الحيوان، لكن عندما ندعو انساناً بأنه ختزير أو ظربان، أو ندعو امرأة بأنها كلبة، فان في ذلك رضا محدوداً جداً، وكذلك عندما نسقط صفات الحيوانات على الانسان. وكما يقول تيرسيت لمنيلاوس، في مسرحية شكسبير «إلى أي شكل، إلا ماهو عليه، يمكن أن تغيره الفطنة الممزوجة بالخبث، والخبث الذي تدعمه القوة؟ إلى حمار؟ إذن لاشيء فهو حمار وثور. إلى ثور، إذن لاشيء إنه ثور وحمار». من أجل الحصول على هجوم فعال يجب أن نصل إلى نوع من المستوى غير الشخصي، فذلك يحيل المهاجم، حتى ضمنا، إلى مقياس أخلاقي. إن الهجاء يتخذ عادة خطاً أخلاقياً رفيعاً. إن بوب يؤكد أنه «مكرس فقط للفضيلة، وصديقاتها من اعز صديقاته» موحيا بأن ذلك فعلاً ما هو عليه، حين يتأمل في نظافة الثوب الداخلي للسيدة التي نكثت بحبها معه.

الفكاهة، مثل الهجوم، تقوم على عرف متواضع عليه. فعالم الفكاهة عالم موضوع ضمن أسلوب شديد لا وجود فيه للاسكتلنديين الكرماء (اشتهر هؤلاء بالبخل الشديد ـــ المترجم) ولا للزوجات المطيعات، ولا لزوجات الأب الشغوفات، ولا لأساتذة يملكون عقولاً. إن كل فكاهة تتطلب موافقة على تلك المواصفات، ولهذا كانت صورة زوجة تضرب زوجها في فيلم كوميدي هي صورة مضحكة، فهذا هو المتعارف عليه وحتى نقدم فيلماً كوميدياً يضرب فيه الزوج زوجته، فلابد من أن نثقل على القارىء كثيراً، لأن ذلك يعني أننا نقيم مواضعات جديدة. وتنتمي الفكاهة الفانتازية الخالصة، وهي الحد الآخر للهجاء، إلى الرومانس، ومع ذلك فان وضعها هناك غير سهل، طالما أن الفكاهة تشتمل على التنافر، ومواضعات الرومانس وصلت إلى حد المثالية. إن معظم الفانتازيا تنقلب إلى هجاء بتيار قوي تحت السطح المتبدي، يسمى الاستعارة، التي يمكن وصفها بأنها اشارة ضمنية إلى التجربة في مفهوم التنافر. الملك الأبيض في «أليس في بلاد العجائب»، الذي يشعر أن على المرء أن يتحصن

ضد كل شيء، ولذلك يضع خلاخيل حول اقدام حصانه ليحيمه من عض القرش، ربما يمر أمامنا كأنه فانتازيا. ولكن عندما يرفع عقيرته ويغني محاكاة ساخرة لوردت ورث، فاننا نتنشق ما يلذع، رائحة مخرشة من الهجاء، وعندما ننظر ثانية إلى الملك الأبيض نتعرف على نمط من الشخصية المرتبطة بكل من كيشوت والمتحذلق في الكوميديا.

بما أن لدينا في هذه الميثة (Mythos) كلمتين صعبتين سنصطدم بهما فمن الأبسط، إذا كان القارىء الآن اعتاد على تعاقب الوجوه الستة، أن نبدأ بهما، فنصفهما في نظامهما، بدلاً من تجريد الشكل النمطي ومناقشته أولاً. الأوجه الثلاثة هي أوجه الهجاء، وتتفق مع الثلاثة الأولى، أو الأوجه الساخرة للكوميديا.

الوجه الأول يتطابق مع الوجه الأول للكوميديا الساخرة، التي لا يوجد فيها انزياح للمجتمع الضاحك. ينشأ الاحساس بالعبثية هنا كنوع من نار خلفية أو تذكر العمل بعد أن يكون شوهد أو قرىء. وحالما ننتهي منه تكون الصحارى القاحلة قد فتحت كل جوانبها، ونشعر، إلى جانب الفكاهة، بكابوس، ونقترب من شيء شيطاني. وحتى في الكوميديا المتفائلة يمكن أن نجد أثراً لهذا الشعور: إذا كان الموضوع الرئيسي لـ «كبرياء وهوى» هو الحياة الزوجية لكولينز وشارلوت لوكاس، يعجب المرء، إلى متى يستمر كولينز في أن يكون مضحكاً. لذا فان من اللياقة للهجاء حتى وإن كان خفيف اللهجة، كما في «المقالة الأخلاقية» الثانية حول شخصيات النساء، أن يصل إلى ذروة مرعبة من الكثافة الأخلاقية.

الهجاء الذي من هذا الوجه يمكن أن نسميه هجاء من القاعدة الدنيا. من المسلم به أن العالم مليء بالشذوذ والظلامات والحماقات والجرائم، ومع ذلك يستمر ولا ينزاح عن ذلك. مبدأ هذا العالم هو أن على كل من يرغب في الاحتفاظ بتوازنه، أن يتعلم قبل كل شيء كيف يحتفظ بعينيه مفتوحتين، وبفمه مطبقاً. إن مستشاري الحصافة، محرضي القارىء على قبول دور الايرون، مشهورون في الأدب منذ العصر

المصري. والنصيحة هي أن يعيش المرء الحياة المعهودة في أعظم ما فيها: معرفة متبصرة بالطبيعة البشرية في الذات وفي الآخرين، تجنب كل وهم وكل سلوك قسري، اعتماد على الملاحظة وتطبيع النفس، أكثر من الاعتماد على العدوانية. هذه هي الحكمة، بطريقة الحياة المختبرة المجربة، التي لا تسأل منطق المواضعات الاجتماعية، بل نتبع فقط الاجراءات التي تنفع فقط في الاحتفاظ بتوازن المرء من يوم إلى يوم تالٍ. إن الايرون (الوضيع) من القاعدة الدنيا يتخذ موقف البراغماتية المرنة. إنه يفترض أن المجتمع، إذا اتيحت له الفرصة، يسلك تقريباً سولك سيتبوس كاليبان في قصيدة براوننغ، فعليه أن يتصرف وفقاً لذلك. في كل النقاط المشكوك فيها يجب أن يتخذ المواضعات مبدأ له. ومهما كان الاعتقاد بأن هذا السلوك جيد أم سيء، تماماً مثل صاحب النظرية الجديدة في السلوك، حتى لو كان قديساً أو نبياً، فمن السهل على الناس أن تهزأ منه، وتعتبره أخرق.

ولهذا من الممكن للهجاء أن يستخدم شخصاً بسيطاً عادياً كزخرف لمختلف الزونات (الالزون=المخادع—المترجم) المجتمع. مثل هذا الشخص يمكن أن يكون المؤلف نفسه، أو القصاص، وهو يتفق وشخصية المخلص في الكوميديا أو المرشد الكليل في التراجيديا. وعندما يتميز من المؤلف، فانه يكون ريفياً بعلاقات رعوية، موضحاً ارتباط دوره بنموذج الأغرويكوس (الفلاح الفظ) في الكوميديا. نوع الهجاء الأميركي الذي صار فكاهة شعبية، الذي تمثله «مذكرات بغلو» و «المستر دولي» و «ارتيموس وارد» و «ول روجرز»، مثال على ذلك، وهذا النوع وثيق الصلة بتطور مستشار الحصافة في أميركا الشمالية، كما في «مذكرات المسكين ريشارد» و «مذكرات سام سليك». من السهل أن نجد أمثلة أخرى، سواء حيث نتوقع أن نجدها، كما عند «كرابل» فقصة «الرئيس» (the Patron) تنتمي إلى نوع «مستشار الحصافة»، أم حيث لا نتوقع أن نجدها، كما في محاورة «آكلو السمك» في كتاب اراسموس «الكولوكيس». ويقدم شوسر نفسه على أنه خجول رزين ضمن حجيجه، فيوافق كل واحد منهم بكل لباقة (يكتب: أرى أن رأيه كان جيداً) ويظهر لحجاجه أنه لا يقدم

لقارئه أي ملاحظة. ولذلك لا نعجب إذا وجدنا أن احدى قصصه «الخاصة» تدور حول مستشار التقليد الحصيف.

إن أوضح شكل لهجاء القاعدة الدنيا هو الشكل الموسوعي، الذي شاع في العصور الوسطى، وهو قريب من الوعظ، يقوم على مخطط موسوعي للخطايا السبع المميتة، وهو شكل انبعث مؤخراً في العصور الالزابيتية، مثل «بيرس بنلس» لناش. أما «شقاء الفطنة» للودج و «تقريظ الحماقة» لاراسموس فمن هذا القبيل، حيث تظهر بوضوح الرابطة بين الوجه الكوميدي ورؤية العالم الذي قلب رأساً على عقب، وسيطرت عليه الفكاهات والانفعالات الشديدة. إن وسيلة القاعدة الدنيا، عندما يتبناها واعظ، أو حتى مثقف، تشكل جزءاً من برهان قوي وهو: إذا كان الناس لا يصلون حتى إلى مستوى الحس العام العادي، أو حتى إلى عتبة الكنيسة، فليس ثمة أهمية لمقارنتهم بأي مستويات عليا. إن ما ينطبق عليهم هو القاعدة الدنيا.

حيث يسود المرح في هذا الهجاء، يكون موقفنا قبول المواضعات الاجتماعية، مع التشديد فيها على التحمل والمرونة. ونجد قريباً من قاعدة المواضعات «العم توبي» أو «بتسي تروتوود» الذي بتنوعاته يقبل من دون تحد، قوانين السلوك. لدى مثل هذه الشخصيات الكثير من سلوك الأطفال، وسلوك الأطفال يقبل بحدود المستوى، بدلاً من خرقها. وحيث يسود الهجوم يكون لدينا مستوى ايرون في تباين مع الالزونيين، أو المضحكين المعارضين، الذين يتحدون المجتمع. للنمط الأولي لهذا الوضع ما يقابله في الرومانس، وهو موضوع قتل الملك. إن المجتمع، حتى يوجد، لابد أن يكون ثمة تفويض من ذوي النفوذ والسمعة لمجموعات منظمة مثل الكنيسة والجيش والحرف والحكومة، وكلهم يتألفون من أفراد، وتمنحهم المؤسسات التي ينتمون إليها سلطة أكثر مما يتمتع به الفرد. فإذا قدم لنا هجّاء رجل الدين على أنه أحمق أو منافق، فانه كهجّاء لا يهاجم رجلاً أدبياً، والثاني (الكنيسة) يجعله خارج نطاق الهجاء. إنه يهاجم الشرير الذي تحميه كنيسته، ومثل هذا الرجل وحش عملاق: وحش لأنه لم

يكن كما يجب أن يكون، وعملاق لأنه يحتمي بوضعه وبسمعة رجال الدين الأخيار. فالثوب، إن لم يكن موضوع الهجاء، قد يصنع راهباً.

يقول ملتون «بما أن الساتير انحدر من التراجيديا فلابد أن يشبه أباه، أن يضرب بشدة وان يغامر ويتحمل الخطر ضد الآثام البارزة عند الرجال الكبار». وهذه الجملة، بغض النظر عن التحليل اللغوي، تحتاج إلى توصيف واحد هو: الاثم الكبير لا يحتاج إلى رجل كبير يقدمه. كنا أشرنا إلى الحجم العملاق لحلم السير ابيقور مامون في «المهندس»: إن فيه سر تخريب الارادة البشرية، ومع ذلك فان أهمية الحالم ضرورية للهجاء. إن الكثير يضيع منا في «جوناثان وايلد» مالم ننظر إلى البطل على أنه فعلاً تقليد ساخر للعظمة، أو المقاييس الاجتماعية الزائفة للتقويم. لكن المبدأ بشكل عام مقبول لأن الشخصيات التي يتناولها الهجاء، بقدر ما تكون كبيرة، يكون سقوطها أسهل. في هجاء القاعدة الدنيا، الالزون هو جوليات يقابله الفتى داوود، بحجرات مقلاعه المفاجئة، إن المارد يستحثه عدو هزيل، لكنه عدو خفي بغضب جارف، إلى أن يجهز عليه بسهولة وراحة. هذا الوضع يتخلل الهجاء من قصص بوليفيموس وبلندربور وحتى أفلام شارلي شابلن. إن درايدن يحول ضحاياه إلى ديناصورات، ضخمة الجسم هزيلة المخ، فيبدو بوضوح أنه متأثر بـ «جثة ضخمة وقلب هزيل، لأوغ، والطاقة المخيفة للشاعر ديوغ».

إن شخصية ايرون القاعدة الدنيا هي سخرية تحل محل البطل، وعندما ينحى عن الهجاء، نستطيع أن نرى بمزيد من الوضوح أن أحد الموضوعات المركزية في الميثة هو اختفاء البطولي. هذا هو السبب الرئيسي لسيادة ما نسميه النمط الأورفالي في الهجاء الروائي، فهو رجل تسيره أو تسيطر عليه امرأة، إنه موضوع الهجاء عبر كل التاريخ، ويشمل منطقة ضخمة من الفكاهة الحالية سواء الشعبية أم المعقدة. وبالمقابل عندما ينحى العملاق أو الوحش، نرى أنه الشكل الأسطوري للمجتمع، الهيدرا أو الغاما ذات الألسن المتعددة، وحش سبنسر، الذي ما يزال في أحسن حالاته. وإذ يكون المهووس بفكرته الجديدة هدفاً واضحاً للجهاء، فان المواضعة الاجتماعية هي،

بشكل عام، العقيدة المتحجرة، والمستوى الذي ينشد هجاء القاعدة الدنيا، عبارة عن مجموعة من المواضعات التي ابتكرها في معظمها المهووسون الميتون. ليست قوة رجل المواضعات قائمة في المواضعات، بل في طريقة احساسه بمعالجتها. لهذا فان منطق الهجاء ذاته يشتقه من الوجه الأول للجهاء المواضعاتي القائم على اللاامواضعات، وينقله إلى الوجه الثاني حيث تكون مصادر المعتقدات والقيم ذاتها هي موضوعات للاستهزاء.

ابسط شكل لوجه الكوميديا الثاني المتطابق هو كوميديا الفرار، التي يفر فيها البطل إلى مجتمع ملائم، من غير تحويل أو تغيير في شخصيته. المقابل الهجائي لهذا هو رواية البيكارسك، رواية المحتال الناجح الذي، منذ «الثعلب رينار»، يخلق مجتمعاً تقليدياً يبدو أحمق، من دون أن يرسي مستوى ايجابياً تطليعاً. إن رواية البيكارسك هي الشكل الاجتماعي لما عدله «دون كيشوت» إلى هجائية فكرية، طبيعتها بحاجة إلى تفسير.

الهجاء، بحسب صيغة جوفينال، إذا كررنا هذه الصيغة، يستفيد من أي شيء يفعله الناس. من جهة أخرى يعلم الفيلسوف الناس اسلوباً أو طريقة معينة في الحياة. فهو يشدد على أشياء وينبذ أشياء أخرى، وما ينصح به مأخوذ من معطيات الحياة الانسانية، إنه يطبق باستمرار المحاكات الأخلاقية على السلوك الاجتماعي. موقفه دوغماطي. ولهذا يمكن أن يُقدم الهجاء التصادم بين مجموعة مستويات من التجربة والشعور بأن التجربة أكبر من المعتقدات التي تدور حولها. ان الهجاء يستعرض التنوع اللامتناهي لما يفعله الناس باظهار العقم ليس فقط في أنهم يقولون ما هم مضطرون إلى فعله، بل أيضاً في محاولات تنظيم أو صياغة مخطط ما يفعلون، فكله عقم في عقم. إن فلسفات الحياة مجردة من الحياة، والتجريد يتضمن طرح كل المعطيات غير المتواضع عليها. أما الهجاء فانه يشيد هذه المعطيات غير المتعارف عليها، أحياناً على شكل بديل ونظريات ادعائية، كمعالجة اريوينان للجريمة والمرض، أو عرض سويفت لعملية النفس الميكانيكية (أي كيف تعمل النفس بصورة ميكانيكية ـــ المترجم).

الموضوع المركزي في الوجه الثاني للهجاء، الوجه الكيشوتي، هو ـــ إذن ـــ اقامة أفكار وتعميمات ونظريات وعقائد ضد الحياة، التي يفترض أنهم يفسرونها. لقد قدم لوسيان هذا الموضوع في محاورته «بيع الحيوات»، حيث يستعرض سلسلة من الفلاسفة العبيد، مع كل مناظراتهم، أمام الشاري الذي لابد، إذا ما اشتراهم، أن يعيش معهم. إنه يشتري بعضاً منهم، لكنه يشتريهم كعبيد، وليس كفلاسفة أو معلمين. موقف لوسيان من الفلسفة اليونانية يتكرر من موقف اراسموس ورابليه، وحتى السكولائيين، ومن سويفت وصموئيل بطلر الأول وحتى ديكارت ومجتمع بورت رويال، ومن فولتير وحتى انصار ليبنتز، ومن بيكوك وحتى الرومانسيين من صموئيل بطلر الثاني، وحتى الداروينيين، من الدوس هكسلي حتى السلوكيين. ونلاحظ أن هجاء القاعدة الدنيا يصبح في الأغلب معادياً للثقافة، وهو اتجاه بتر عند كرابل (انظر «الصبي المتعلم») وحتى عند سويفت. إن هجاء القاعدة الدنيا أثر في الثقافة الأميركية، فخلق ازدراء شعبياً بالشعور الطويلة والأبراج العاجية، وهو مثال لما يمكن أن نسميه وهم الاسقاط الشعري، أو وهم الاعتقاد بأن المواضعات الأدبية وقائع حياتية. إن الهجاء المعادي للثقافة، مهما كان، قائم على البساطة المقارنة للفكر المنظم، ويجب ألا ينحصر في مثل هذه المصطلحات الجاهزة، المصطلحات التشككية أو الكلبية (نسبة إلى المذهب الكلبي ـــ المترجم).

يمكن أن تكون التشككية، أو تصبح موقفاً دغماطياً، فكاهة كوميدية للحقيقة البسيطة المشكوك فيها. الكلبية أقرب إلى القاعدة الهجائية: مينبوس، مؤسس الهجاء المينبوني، كان كلبياً، والكلبيون عامة يرتبطون بدور تيرسيست المثقف. مسرحية ليلي «كامبسبي» مثلاً، تقدم أفلاطون وارسطو وديوجين، لكن الاثنين الأولين مضجران، وديوجين، الذي ليس فيلسوفاً أبداً بل أقرب إلى المهرج الاليزابتي من النمط الساخط، هو الذي لفت الأنظار. لكن الكلبية تظل فلسفة، واحدى أسباب خلق الكبرياء الروحية الغريبة عند برجرينوس، الذي قدم فيه لوسيان تحليلاً مرعباً. في «بيع الحيوات» يدلل على الكلبي والتشككي، لكن الأخير كان آخر

من بيع، فيرفض تشككيته، لا نتيجة المناقشة، بل نتيجة الحياة. لقد ادعى اراسموس وبورثوت أنهما من أنصار ديمقريطس الصغير، من أتباع الفيلسوف الذي ضحك من البشرية، لكن الشاري عند لوسيان، يعتبر أن ديمقريطس بالغ جداً في مركزه. وطالما أن للهجاء «مركزاً»، فذلك يعني تفضيل الممارسة على النظرية، والتجربة على الميتافيزيك. وعندما يذهب لوسيان لاستشارة استاذه مينبوس، يعلم أن طريقة الحكمة تحقق المهمة الملغاة للتحقيق، وهذا يتكرر في «كانديد» لفولتير، وفي التعليمات التي يقدمها لمن لم يولد بعد في «اريهون» وهكذا تصبح الحذلقة الفلسفية، مثلما يفعل أي هدف للهجاء، شكلاً للرومانسية، أو شكلاً يفرض مثلاً عليا مبسطة جداً مأخوذة من التجربة.

الموقف الهجائي هنا ليس فلسفياً ولا معادياً للفلسفة، لكنه تعبير عن شكل افتراضي للفن، فهجاء الأفكار نوع خاص بالفن فقط، الفن الذي يدافع عن استقلاله الخاص. إن المطالبة بنظام في التفكير تنتج مجموعة من الأنظمة الثقافية: بعضها يجذب ويغير الفنانين، لكن الشاعر العظيم يستطيع أن يدافع عن أي نظام آخر، إذ ليس من نظام يستطيع شمول الفنون في واقعها. لذلك فان مبرر النظام إذا ما منح سلطة، سيعمد إلى توطيد نظام تسلسلي وراثي في الفنون، أو يراقب ويطهر، كما تمنى أفلاطون أن يفعل مع هومر. الهجاء وفق انظمة من التبرير، هو خط الدفاع الأول عن الفن ضد كل الغزوات.

في حرب العلم ضد الخرافة، قام الهجاؤون بدورهم، على نحو ما هو مشهور. ويبدو أن الهجاء نفسه بدأ مع بداية الأهجية اليونانية (Siloi=أهجية شاعت أيام ارسطو فانز تنتقد الخرافات) التي سبقت هجمات العلم على الخرافة. ويتهكم شوسر وبن جونسون، في الأدب الانكليزي من السيميائيين ورمزهم «الصليب الناري». وقد لذع ناش وسويفت المنجمين، ويسحق براونتع في «وحل الطريقة» الروحانيين، ويسخر من العبادات السرية والحسابين والفيثاغوريين واتباع الصليب الأحمر في «هودبراس». وقد يكابر رجل العلم ويرى أن من المشاكسة أن يسخر الهجاء من

الفلكيين في «فيل على سطح القمر» آو من المعامل التجريبية كما في «ايريهون»، أو من المنعكسات الشرطية في «عالم جديد جريء»، أو من فعالية التكنولوجيا في رواية أورويل (١٩٨٤). إن تشارلز فورت، أحد القلائل الذين تابعوا تراث الهجاء الثقافي في هذا القرن، فسخر إلى آخر حد من العلمانيين لتحررهم من الخرافة نفسها، إن الموقف العقلي مايزال، كأي مواقف عقلية، يرفض تقصي كل الحقيقة.

وكذلك مع الدين. فيمكن أن يشعر الهجاء مع لوسيان أن القضاء على الخرافة سوف يقضي على الدين، أو يرى مع اراسموس أنه يصحح الدين. لكن إذا كان زيوس موجوداً أو غير موجود، هو سؤال سيلح أولئك الذين يعتقدون أنه مجرم وبليد على أنه يغير الطقس، وهو موجود، ويوافقهم على ذلك الساخر والورع سواء بسواء. إن الرجل الورع سيرحب بالهجاء الذي ينتقد النفاق والخرافة على أنهما دين حقيقي. وحالما يأخذ المنافق الذي يحتج مثل الرجل الصالح، بالذم، فان الرجل الصالح يمكن أن يرى أنه أقل صوتاً ورنيناً مما كان. إن أولئك الذين يوافقون حتى على الأجزاء النظرية من «صلاة الهياج المقدس» لبيرنز، ينظرون كما تنظر «الاهتياجات المقدسة» ذاتها. إن المرء يشعر بالمشابهة في ذلك، بينما المواقف الشخصية لاراسموس ورابليه وسويفت وفولتير في المؤسسات الدينية تختلف كثيراً، وتأثير هجائهم يختلف قليلاً. إن هجاء الدين يشتمل على المحاكاة الساخرة للحياة السرية في البروتستانتية الانكليزية، التي استمرت من كراسة ملتون عن الطلاق، حتى «طريق الجسد». وعداء المسيحية عند نيتشه وييتس ولورانس، قائم على اعتبار المسيح مثالياً رومانسياً من نوع آخر.

يلاحظ القصاص في «ايريهون» انه بينما الدين الحقيقي لمعظم الايريهونيين كان ــ مهما قالوا عنه ــ الموافقة على القاعدة الدنيا للمواضعة (الآلهة ادغرون) وهناك مجموعة صغيرة من «الادغرونيين رفيعي المستوى» الذين كانوا أفضل من يعثر عليهم في ايريهون. وموقف هؤلاء الناس يذكرنا بمونتين: إن لديهم احساس الايرون بقيمة المواضعات التي أرسوها منذ أمد بعيد، عقل أي شخص، بما في ذلك عقلهم،

لتحويل المجتمع إلى بنية أفضل. ولكنهم كانوا ثقافياً منفصلين عن المواضعات التي عايشوها، وكانوا قادرين على رؤية شذوذاتهم وتفاهاتهم على أنها نزعة محافظة ثابتة.

الشكل الأدبي الذي تقدمه الادغرونية في هجاء الوجه الثاني يمكن تسميته الشكل الساذج (Ingenu)، بعد محاورة لفولتير بهذا الاسم. فالخارج على المجتمع، الهندي الأحمر في هذه الحالة، هو القاعدة الدنيا: فليس لديه آراء عقائدية خاصة به، لكنه لا يقبل الطروحات التي تجعل سخفاء المجتمع يبدون منطقيين أمام الذين اعتادوا عليها. إنه الشخصية الرعوية، التي لديها استعداد فطري للهجاء، انه، كأي رعوي، يعارض مجموعة من المستويات بالعقلانيات المركبة. لكن لاحظنا من قبل ان ذلك هو بالضبط تركيبة المعطيات في التجربة التي يشدد عليها الهجاء، ومجموعة المستويات البسيطة التي لا يثق بها. وهذا هو السبب في أن الانجيني (الساذج) خارج المجتمع، يأتي من عالم آخر، عالم لا يمكن تحقيقه، ولا ربطه بالمرغوب. إن مونتين يرى في آكلي لحوم البشر كل الفضائل التي لا نملكها، وإن فاتنا أننا بالاصل كانيباليون (آكلو لحوم). يوتوبيا مور دولة مثالية سوى اننا حتى ندخلها لابد أن تكون لدينا فكرة عن المسيحية. إن الهونهميين يعيشون حياة العقل والطبيعة أفضل منا، لكن غاليفر يرى انه ولد في ياهو وان مثل هذه الحياة أقرب إلى قدرات الحيوانات الموهوبة من البشر. وحالما يظهر «العالم الآخر» في الهجاء، فانه يظهر على أنه المقابل الساخر لعالمنا، إنه العالم المعاكس له في المستويات الاجتماعية المعمول بها. شكل الهجاء هذا معروض علينا في رحلتي لوسيان إلى العالم الآخر، كاتابلوس وخارون، حيث البارزون في هذا العالم يقومون بأعمال مناسبة، لكنها غير معتاد عليها، وهو شكل اندمج في أدب رابليه، وفي دانس ماكابر «قصة الموت» الوسطوية. ففي «دانس ماكابر» نجد المساواة في الموت تقابل التفاوت في الحياة.

يدافع الهجاء الثقافي عن الاستقلال المبدع في الفن، إلا أن الفن نفسه يتجه للبحث عن أفكار مقبولة اجتماعياً، فيصبح بدوره ثباتاً اجتماعياً. لقد تحدثنا عن الفن

الممثلن (Idealized) للرومانس على أنه الشكل الخاص الذي تعبر به الطبقة الصاعدة عن نفسها، فالطبقة الوسطى الصاعدة في أوروبا القروسطوية تحولت إلى الرومانس الساخرة. الأشكال الأخرى من الهجاء لها وظيفة مشابهة، سواء قصدت إلى ذلك أم لم تقصد. إن الدانس ماكابر هي العكسيات الساخرة لنوع من الرومانسية التي نراها في الرؤيا الجادة للعالم الآخر. فعند دانتي ـــ على سبيل المثال ـــ نجد محاكاة العالم التالي تؤكد مستويات من هذا النوع، وفي السماء نفسها نجد أن مكان المبيت كله مخصص للضباط فقط. والهدف الثقافي لهذا النوع من الهجاء ليس تشويه الرومانس، بل منع أي مجموعة من المواضعات من السيطرة على التجربة الأدبية برمتها. والوجه الثاني للهجاء، يقدم لنا الأدب على أنه وظيفة خاصة من التحليل، وتفتيت الضخامة الرثة والعقائد المتحجرة والرعب الخرافي وكل الأشياء التي تعوق الحركة الحرة للمجتمع (وليس بالضرورة تعوق تقدمه). هذا النوع من الهجاء يكمل العملية المنطقية المعروفة باسم ريدوكتو أو أبسوردوم (الاثبات غير المباشر)،وهي طريقة لم تصمم لتقسر المرء باستمرار، بل لتجعله في النقطة التي يستطيع فيها الافلات من الاجراء الخاطىء.

الثبات الرومانسي الذي يدور حول جمال الشكل الكامل، في الفن وغير الفن، هو أيضاً هدف منطقي للهجاء. إن كلمة هجاء «ساتير» مأخوذة من الكلمة ساتورا (Satura) أي «التقطيع أو الفرم»، وفي تاريخ «الفرم» نجد نوعاً من المحاكاة الساخرة للشكل، ظل مرافقاً ذلك التاريخ، من الخلط بين الشعر والنثر في الهجاء القديم، وإلى التغيرات السينمائية المضحكة عند رابليه (افكر الآن في العثور على نمط أولي للسينما) «تريسترام شاندي» و «دون جوان» توضحان تماماً، الاتجاه المتباين للمحاكاة الذاتية في البلاغة الهجائية، التي تمنع حتى عملية الكتابة نفسها من أن تصبح عرفاً أو مثالاً مبسطاً جداً. في «دون جوان» نقرأ قصيدة ونراقب شاعراً يعمل فيها: فنحن نخالس عملية النظم هذه، نخالس تداعياته وصراعه من أجل القوافي، ومخططاته الأولية، ومرجعيته الذاتية التي تنظم اختياره للتفاصيل (مثل: قامتها طويلة ـــ اكره المرأة القذرة) وقراراته في أن يكون «جاداً» أو يكون مقنعاً بالفكاهة. كل هذا وأكثر واضح في

« ترسترام شاندي » . الاستطرادية المتعمدة ، التي تصل في « قصة حوض » إلى نقطة الاستطراد في مديح الاستطراد ، متغلغلة في التكنيك القصصي للهجاء ، وهكذا يكون الانتقال السخيف ، أو فن الاغراق في التشويق ، مثل النبوءة الساخرة بالنتائج عند أبوليوس ورابليه ، وفي رفض ستيرن أن يولد بطله ، فيظل يتحدث لمئات الصفحات . إن عدداً كبيراً من الهجائيات العظيمة عبارة عن شذرات أو قصائد غير كاملة ، أو مجهولة المؤلف . في الرواية الساخرة كثيرة هي الوسائل التي تهاجم صعوبة الاتصال ، مثل القصة التي يرويها ذهن بليد ، فهي تخدم الهدف نفسه . إن « الأمواج » لفرجينا وولف ، مبنية على أحاديث الشخصيات ، التي أقيمت ليس على مالم يقولوه ، بل على ما يقوله السلوك والمواقف ، بالرغم منها .

هذا التكنيك من التفكيك ، ينقلنا إلى الوجه الثالث للهجاء ، هجاء القاعدة العليا . فيمكن لهجاء الوجه الثاني أن يدافع تكتيكياً عن البراغماتي ضد الدغماطي ، ولكن علينا هنا أن نسير وفق الحس العام العادي ، باعتباره مستوى يقاس عليه . لأن للحس العام أيضاً عقائده الضمنية ، فنلاحظ أن معطيات التجربة الشعورية يُعتمد عليها ، وتشكل تداعياتنا المألوفة عن الأشياء قاعدة متينة لتفسير الحاضر والتنبوء بالمستقبل . الهجّاء لا يستطيع أن يكتشف كل احتمالات شكله من دون أن يرى ماذا يحدث إذا هو طرح تلك الافتراضات . وهذا هو السبب في أنه يمنح الحياة العادية منظوراً منطقياً ومتماسكاً ذاتياً . سوف يرينا المجتمع فجأة في تلسكوب على أنه أقزام متباهون ، أو في مكروسكوب على أنه عمالقة كريهون ، أو سوف يغير بطله إلى حمار ، ويرينا كيف تبدو البشرية من وجهة نظر الحمار . هذا النوع من الفانتازيا يفتت التداعيات المألوفة ، ويقلص التجربة الحسية إلى نوع من الأنواع الكثيرة المحتملة ، واظهار الأساس الأولي لكل تفكيرنا . يقول امرسون إن مثل هذه التغيرات في المنظور تقدم « درجة دنيا من الرفعة » لكنها تقدم فعلاً شيئاً أبعد من الأهمية الفنية الكبرى ، انها تقدم درجة عليا من المضحك . وتساوقاً مع القاعدة العامة للهجاء باعتباره رومانساً ــ محاكاة ، فإن هذه التغيرات إنما هي للتلاؤم مع موضوعات الرومانس : أرض

جن الناس الصغار، بلاد العمالقة، عالم الحيوانات المسحورة، محاكاة الأراضي العجائبية في «التاريخ الحقيقي» للوسيان.

عندما نعود خلفاً، من الايمان والعقل، إلى واقع الأحاسيس الملموس، فان الهجاء يتبعنا. تغيير طفيف في المنظور، وتخضيب لوني آخر، وعندما تصبح الأرض الصلبة رعباً لا يحتمل. تبين لنا «رحلات غاليفر» الانسان كأنه من القوارض السامة، الانسان حيوان أخرق مزعج، وذهن الانسان كحفرة الدب، وجسده مؤلف من العنف والقذارة. لكن سويفت يسير ببساطة حيث تقوده عبقريته الهجائية، ويبدو أن عبقريته تقوده، كما تقود غيره من كبار الهجائيين، إلى ما يسميه العالم «فحشاً». المواضعة الاجتماعية تعني أن الناس يقفون متقابلين الواحد أمام الآخر، والاحتفاظ بذلك يتطلب أن كرامة بعض الرجال، وجمال بعض النساء، يجب أن نفكر فيهما بعيداً عن طرح النفايات الجسدية، والاتصال الجنسي، والمعوقات الأخرى. إن العودة المستمرة إلى الأشياء الأخيرة تجعلنا نتدنى إلى ديمقراطية جسدية توازي ديمقراطية الموت في الدانس ماكابرا (الدانس ماكابرا رقصة الأموات وهم يأخذون الحي إلى المدفن في الفن والأدب طبعاً ـــ المترجم). إن صلة سويفت بتقاليد الدانس ماكابرا تظهر في وصفه لسترالدبرغ. واوصافه للخدم، وقصائده غير المقتبسة موجودة في تقاليد وعاظ القروسطى، الذين رسموا مقتهم واستنكارهم للشراهة والفسق. يوجد هنا، وفي أي مكان آخر في الهجاء، مرجعية أخلاقية: من المليح جداً أن تأكل وتشرب وتمرح، لكن المرء لا يستطيع أن يؤجل الموت يوماً آخر.

في الفوضى الصاخبة لرابليه وبترونيوس وأبوليوس يسير الهجاء نحو نصره النهائي على الحس العام. وعندما ننتهي من خيالاتهم المنطقية الغريبة عن الدعارة والحلم والهذيان، فاننا نستيقظ حائرين فيما إذا كانت فكرة بارسياس صحيحة، وهي أن ما شوهد في الهذيان موجود حقاً، مثل النجوم في رائعة النهار، وهي غير مرئية للسبب ذاته. إن بوسيوس يصبح البادىء، وزلات حديثه أبعد من أن نستوعبها، صادقاً كان أم كاذباً، كما يقول القديس أوغسطين بلمسة الهامية، ورابليه يعدنا بنبوءة أخيرة ويتركنا

محملقين في الزجاجة الفارغة، وجويس يناضل لتحبير صفحات أكثر نحو اليقظة، ولكن حالما نقترب من استيعاب أي شيء ملموس، نُقْذف إلى الصفحة الأولى من الكتاب مرة أخرى. إن الساتيركون (Satyricon) شذرة ممزقة مما يبدو أنه تاريخ لعرق اطلنطي ضخم، توارى في البحر، وما يزال مخموراً.

تسيطر على الوجه الأول للهجاء شخصية قاتل العملاق، ولكن في هذا التمزق للكون الثابت تنتصب قوة عملاقة في الهجاء نفسه. وعندما خرج العملاق الفلسطيني جوليات لمحاربة داوود، توقع طبعاً أن يجد رجلاً من حجمه مستعد للقائه، رجلاً أكبر من أي رجل في اسرائيل. مثل هذا العملاق لابد أن يصرع خصمه بقوة الكلمات، ولذا سيكون سيداً في ذلك التكنيك من السباب الجارف الذي نسميه هجاء. والشخصيات العملاقة عند رابليه، والأشكال المستيقظة للعمالقة المقيدة أو النائمة التي تقابلنا في «سهرة الفينغان» وفي بداية «رحلات غاليفر»، هي تعبيرات من الغزارة الابداعية التي علامتها النمطية والواضحة هي العاصفة اللفظية والتدفق الهائل للألفاظ الموجودة في الكتالوكات والصفات السباتية والتكنيكات الضليعة التي منذ الاصحاح الثالث في سفر اشعيا (هجاء التبرج الأنثوي) كانت سمة محتكرة تقريباً للوجه الثالث للهجاء. العصر الذهبي لهذا الوجه في الأدب الانكليزي كان عصر بورتون وناش ومارستون واركهارت الكرومارتي، مترجم رابليه، الذي كان في زمنه ما سماه ناش «الكاتب السكولاتي الدفاق» فينتج كتباً بعناوين: تريسوتتـــرا، وبانتوكرونوكانن، ولوغو باندكتسون. لم يقم أحد في الأدب الانكليزي الحديث باستثناء جويس، يبذل جهد حثيث في متابعة هذه السنة من الغزارة اللفظية: حتى كارليل، من هذه الزاوية، كئيب لأنه جاء بعد بورتون وايركهارث. في الثقافة الأميركية، تظهر هذه الغزارة في «الحديث الطويل» للراوي الفولكلوري المتباهي، الذي له ما يشبهه في كتالوكات وايتمان وموبي ديك.

في الوجه الرابع ننتقل إلى الملمح الساخر للتراجيديا فيبدأ الهجاء بالتراجع. إن

سقوط البطل التراجيدي، وعلى الأخص عند شكسبير متوازن عاطفياً بحيث أننا نبالغ تقريباً في أي عنصر فيه حالما نوليه انتباهنا. أحد هذه العناصر هو الملمح الرثائي حيث السخرية تكون في حدها الأدنى، ويرمز عادة لرهافة الحس والشجن الرفيع بالموسيقى، التي تبرز تخلي هرقل عن انطونيو وحلم الملكة المنبوذة كاترين في هنري الثامن، وغياب هملت الكلي عن اختيار النص، وخطاب عطيل في حلب: فالقارىء يمكن أن يجد سخرية حتى هنا، كما وجد ذلك المستر ايليوت في حديث عطيل، لكن الثقل الانفعالي الأكبر قائم في الجانب المناقض. ومع ذلك فنحن على دراية أيضاً أن هملت يموت في وسط جهده للانتقام الذي انتزع حياة ثماني أشخاص بدلاً من شخص واحد، وكليوباطرا تموت شامخة بكرامة، بعد أن تبحث بدقة عن أسهل طريقة للموت، وكريولانوس تسبب له أمه الاضطراب ويرفض بعنف أن ينادى بـ «يا ولد». هذه السخرية التراجيدية تختلف عن الهجاء في عدم وجود محاولة لخلق استهزاء بالشخصية، بل العمل فقط على ابراز كل « ما هو انساني جداً» تمييزاً له من الملامح البطولية للتراجيديا. يحاول الملك لير تحقيق الكرامة البطولية من خلال وضعه كملك وأب، فيجدها في انسانيته المتألمة: لذا نجد في الملك لير ما سميناه «كوميديا الغروتسك»، المحاكاة الساخرة للموقف التراجيدي، المتطور جداً.

يبدو الوجه الرابع، كوجه كامل للسخرية، في التراجيديا من تحت، من أسفل، من المنظور الأخلاقي والواقعي لحالة التجربة. ان هذا الوجه يؤكد على انسانية أبطاله، فيقلل من الاحساس بحتمية الطقوس في التراجيديا، ويمد النص بالتفسيرات الاجتماعية والسيكولوجية من أجل وقوع الكارثة. ويجعل، قدر الامكان، البؤس الانساني يبدو، بحسب تعبير ثورو، «نافلاً ومحتوماً». هذا هو الوجه ذو الواقعية الواضحة الرزينة: إنه وجه تولستوي العام، وكذلك هو إلى حد كبير وجه هاردي وكونراد. وأحد موضوعاته المركزية هو ردّ ستاين على مشكلة اللورد جيم «الرومانسي» عند كونراد «الانغمار في العنصر التدميري». هذه الملاحظة، من غير أن تتعرض لجحيم بالسخرية، ماتزال تبرز العنصر الكيشوتي والرومانسي في طبيعته، وتنتقدها من

وجهة نظر التجربة. والفصل الذي يدور عن الساعات والكرونو مترات في رواية «بيير» لملفيل، تتخذ موقفاً مشابهاً.

الوجه الخامس المتطابق مع التراجيديا القدرية أو تراجيديا الوجوه الخمسة، هو السخرية، حيث يجري التأكيد الأكبر على الدورة الطبيعية، الدورة الثابتة التي لا تتزعزع لعجلة القدر، أو الحظ. إنه يرى التجربة، بحسب كلامنا، مع قمة التجلي، وشعاره هو شعار براوننغ «طالما أن هناك سماءً، فلابد أن يكون هناك جحيم». وإنه، مثل الوجه المتطابق للتراجيديا، أقل أخلاقاً وأكثر تعميماً وميتافيزيكية في أهميته، أقل تحسناً وأكثر رواقية وتسليماً. إن معالجة شخصية نابليون في «الحرب والسلم» وفي «السلالات الحاكمة»، تقدم لنا تبايناً واضحاً بين وجهي السخرية: الرابع والخامس. إن اللازمة في قصيدة «شكوى ديور» الانكليزية القديمة:

(Thaes ofereode, thisses swa maeg)

(ويمكن ترجمتها بتصرف على النحو التالي: أناس آخرون نجحوا في أشياء، يمكن أن أنجح فيها) تعبر عن رواقية ليست من النمط «الهجائي»، الذي يحتفظ بالكرامة الرومانسية، بل من نمط الاحساس، الذي يوجد أيضاً في الوجه الهجائي الثاني الموازي، حيث الموقف العملي والمباشر يستحق مزيداً من الاحترام أكثر من شرحه نظرياً.

يقدم لنا الوجه السادس الحياة الانسانية بمصطلحات العبودية القاسية. والسمة الوطيدة هي السجون والمصحات العقلية، وشنق الغوغاء، وأماكن التنفيذ، وهي سمة تختلف اختلافاً كبيراً عن الجحيم الصرف، من حيث أن للألم نهاية هي الموت في التجربة الانسانية، بينما لا نهاية للألم في الجحيم. إن الشكل الأكبر لهذا الوجه، في هذه الأيام، هو كابوس الطغيان الاجتماعي، وأشهر ما دار حوله رواية أرويل (١٩٨٤). والأغلب أن نجد، على حدود هذه الرؤيا المنحرفة، استخدام الرموز الدينية الساخرة التي تقدم شكلاً ما لعبادة الشيطان أو المسيح الدجال. في «المستعمرة الجزائية» لكافكا محاكاة ساخرة للخطيئة الأصلية تظهر في ملاحظة الضابط «الاثم ليس أبداً أن تشك». في رواية (١٩٨٤) المحاكاة الساخرة من الدين في المشاهد الأخيرة أوضح:

ثمة محاكاة ساخرة للكفارة مثلاً، حين يتعذب البطل في حضه على انزال التعذيب بالبطلة بدلاً منه. إن الفرضية في هذه القصة أن الشهوة للسلطة السادية على قسم من الطبقة الحاكمة قوية بحيث تدوم من غير تحديد، وهو بالضبط الفرضية التي يضعها المرء على الشياطين، حتى يقبل الصورة الصحيحة للجحيم. إن شاشة التلفزيون تقدم في السخرية الموضوع التراجيدي لـ «ديركو ثيما» وهو يدور حول وضاعة أن يكون المرء مراقباً بعين عدائية أو عين ساخرة.

الشخصيات البشرية لهذا الوجه هي طبعاً شخصيات البؤس أو الجنون، وتقلد تقليداً ساخراً عن طريق الأدوار الرومانسية. وهكذا فالموضوع الرومانسي للمارد الخادم المساعد قُلد تقليداً ساخراً في «القرد كثيف الشعر» ليونيل، و «رجال وفئران» لشتاينبك، وشخصية بروسبير قلدت تقليداً ساخراً في شخصية بنجي «الصوت والغضب»، الذي عقله البليد يشتمل، من دون استيعاب، على الحدث الكلي للرواية. ومن الطبيعي أن تكون الشخصيات الأبوية الشريرة وفيرة، لأنه هذا هو عالم الغول والعرافة، عالم ماردة بودليرا السوداء، وربة بو «دولنس»، التي تملك الكثير من الألوهية الساخرة (يموت النور قبل كلمتك البليدة) ومن السيرين (المرأة الساحرة بصوتها ـــ المترجم) بصورة شعرها المعتم، ومن الأنثى القاتلة (Femme Fatale) أو المرأة بابتسامتها الخبيثة، (أقدم من الصخور التي بينها تتربع) كما يقول عنها باتر.

هذا يعيدنا مجدداً إلى قمة الظهور الشيطاني، إلى البرج المعتم والسجن الذي لا نهاية لألمه، إلى المدينة ذات الليل المرعب في الصحراء أو، إذا كانت المحاكاة الساخرة ذات معلومات وفيرة، البرج المضلل، حيث لا يعثر فيه الباحث على هدفه. ولكن في الجانب الآخر من هذا العالم العاصف من الكراهية والبلادة، يقوم عالم من دون شفقة ولا أمل، فتبدأ الأهجية من جديد. في قاع جحيم دانتي، الذي هو أيضاً مركز الأرض الكروية، يرى دانتي الشيطان يقف مقلوباً في حلقة من الجليد، وبما أنه يتبع فرجيل بحذر، على ورك مارد شرير، تاركاً نفسه يتدلى إلى أسفل ممسكاً بخصل شعر هذا المارد، فإنه يعبر المركز، ويجد نفسه، لايهبط بل يصعد، فيتسلق الجانب الآخر من

العالم، حتى يرى النجوم ثانية. من هذه الزاوية، لا يكون الشيطان مقلوباً، بل يكون واقفاً على رأسه، في الموضع ذاته الذي كان يهبط فيه من السماء إلى الجانب الآخر من الأرض. إن التراجيديا والسخرية التراجيدية تأخذاننا إلى الجحيم من دوائر ضيقة وتصل ذروتها في بعض رؤيا ينبوع الشرير، في شكل شخصي. التراجيديا لا تأخذنا أبعد من ذلك، لكن إذا تابعنا ميثة السخرية والهجاء، فسوف نعبر قلب المركز، فنرى أخيراً أمير الظلام في الجانب الأعلى للقاع.



المؤلف :

ولد فراي في مقاطعة كويبك (كندا) ١٩١٢ وتلقى دراسته الابتدائية والثانوية في مونكتون ، نيوبر نشفيك . درس الانكليزية ، والفلسفة في كلية فكتوريا . ثم درس اللاهوت في كلية عمانويل في تورونتو . عمل محاضراً في كلية فكتوريا في ١٩٣٩ ، ثم أستاذاً في ١٩٥٩ .